das kunstwerk

IV. JAHR HEFT 8/9

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 8/9

1950

INHALT

Zur Signatur des Zeitalters 5
Herbert Kühn: Moderne Kunst und Kunst der Vorzeit 6
Stimmen der Künstler 11
Heinrich Röder: Vom Motiv zur Komposition 30
Aleksis Rannit: M. K. Ciurlonis 34
Conrad Westpfahl: Zu Lithographien von E. W. Nay 38
Hans Lühdorf: Ida Kerkovius 42
Anton Henze: Fritz Levedag 47
Fritz van Briessen: Zur Technik der chinesischen Landschaftsmalerei 49
Egon Vietta: Julius Bissier 52
Günther W. Mühle: Zu zwei Bildern von Willi Baumeister und Max Ernst 57
Fedor Stepun: Das Schicksal der abstrakten Kunst in Rußland 61
Georg Floersheim: Abstrakte Malerei in Frankreich 63
Erich Wiese: Alexander Archipenko 67
Ulrich Conrads: Begegnung mit Henry Moore 70
Jean Paul Sartre: Die Mobile Calders 76
Eberhard Seel: Hans Uhlmann 81
Heinz Thiele: Neue Arbeiten von Fritz Wotruba 83
Kurzbiographien 87
Schrifttum zur abstrakten Kunst 97
Theodor Werner Schröder: Das Signet 99
G. K. Schmelzeisen: Ludwig Tieck über die Farben 102
Kunstgespräche 103
Ein Brief aus Amerika und sein europäisches Echo 105
Redaktioneller Teil 107

Farbtafeln: Wassily Kandinsky, Komposition; Georg Meistermann, Baummetamorphosen; E. W. Nay, Das Böse; Fritz Levedag, Krüge; G. K. Schmelzeisen, Komposition.

Den Umschlag entwarf Willi Baumeister

Das erste Heft des V. Jahrgangs, der sechs Hefte umfassen wird, ist der

ARS SACRA

gewidmet. Es bringt eine Gegenüberstellung alter und neuer kirchlicher Kunst und enthält außer vielen, zum Teil noch nicht veröffentlichten Abbildungen zwei Farbtafeln nach einer frühmittelalterlichen Plastik und einer russischen Ikone.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR
HEFT 8/9 1950

Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen: den Menschen und die Absicht seiner Seele. Das erste ist leicht, das andere schwer.

Der Maler streitet gegen die Natur und wetteifert mit der Natur.

Wo die Natur aufhört, ihre Abbilder zu schaffen, dort beginnt der Mensch, aus den natürlichen Dingen, mit Hilfe der Natur, unendliche Bilder zu schaffen.

O elende Menschen, öffnet die Augen! Lionardo

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

WASSILY KANDINSKY, KOMPOSITION

ZUR SIGNATUR DES ZEITALTERS

„Die mit verfeinerten Meßinstrumenten gemachten Erfahrungen verlangen es unerbittlich, daß alt eingewurzelte anschauliche Vorstellungen aufgegeben werden, für welche die entsprechenden Anschauungen erst noch gesucht und ausgebildet werden müssen . . . in der Tat gewährt das jetzige wissenschaftliche Weltbild, verglichen mit dem ursprünglichen Weltbild, einen seltsamen, geradezu fremdartigen Anblick . . . denn neue Ideen entspringen nicht dem rechnenden Verstand, sondern der künstlerisch schaffenden Phantasie, aber für den Wert einer neuen Idee maßgebend ist allemal nicht der Grad der Anschaulichkeit." Max Planck

„In diesem bewußten Verzicht auf die Anschaulichkeit liegt ein ganz neuer Fortschritt des physikalischen Weltbildes über den klassischen Mechanismus hinaus. Unser Geist umspannt ein ganz unvergleichlich viel größeres Gebiet als unsere Anschauung." Bernhard Bavink

„Die Atomtheorie, deren Grundbegriff schon etwas sinnlich nicht Wahrnehmbares bezeichnet, ist bereits im Ansatz unanschaulich. Das Atom selbst nehmen wir nicht unmittelbar wahr. Es ist uns nicht als Objekt in Raum und Zeit gegeben, sondern als Ziel eines Rückschlusses aus einem Meßresultat. Man kann es auch nicht durch ein Modell nach dem Muster eines raum-zeitlichen Objektes entwerfen. Wir charakterisieren es vielmehr durch eine gewisse mathematische Größe... Die Sätze der Physik sind abstrakt-mathematisch gefaßt. Vergleichen wir sie etwa einer Notenschrift. Wer nicht Noten lesen kann, dem sind sie tot, wer sie aber versteht, der hört aus ihr die Melodie und erkennt nun erst die innere Notwendigkeit, die diese Zeichen verband. Ein Weltbild ist mehr als eine wissenschaftliche Theorie. Es soll, wenigstens symbolisch, das Ganze der Wirklichkeit umfassen..."

Freiherr von Weizsäcker

„Man spricht davon, daß in unserer Zeit wichtige spirituelle Entscheidungen fallen werden. Mir scheint, es sind Entscheidungen der Form, und ich habe oft den Eindruck, daß diese Entscheidungen früher und stärker im Gebiete der Malerei und Musik sichtbar geworden sind als auf den Blättern der Literatur. Ich will nicht berühren, was die Entscheidungen Kandinskys, Klees, Chagalls und Schönbergs für die Form — der Methode und der Ideen — im einzelnen gebracht haben. Nur, vermute ich, muß man die Anschauungsfähigkeit und die Einbildungskraft der gegenwärtigen Artisten auch an ihnen prüfen, vielleicht sogar zuerst an ihnen, weil es doch um Grundlagen und Formen geht, um Perspektiven, Proportionen, kurz um Maß- und Meßverhältnisse, um Optik..." Max Bense

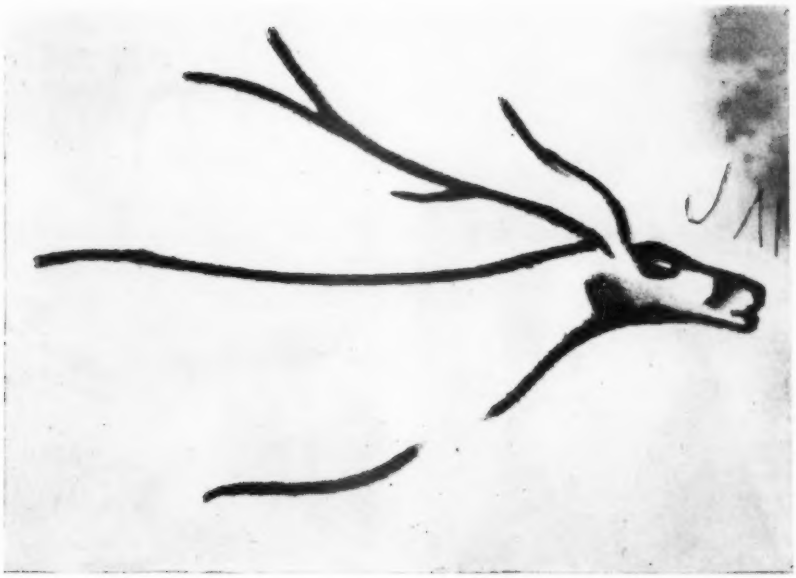
FELSMALEREI LASCAUX

HERBERT KÜHN

MODERNE KUNST UND KUNST DER VORZEIT

Die wohl erregendste Erscheinung in unserer Zeit ist die Wandlung der Kunst von der naturhaften Darstellung zur Abstraktion. Und es ist in der Tat ein seltsames Phänomen, daß die Kunst seit 1910 sich loslöst von dem Naturvorbild und von seiner Darstellung in visuellem Sinne, und daß sie sich zuwendet dem gedanklichen Erlebnis, der Umsetzung des Gegebenen in etwas Gedachtes. Die Auflösung des Gegenständlichen ist so stark, daß an die Stelle der Einzelheiten der Natur der Kubus treten kann, das Dreieck, der Kreis, das Oval. Die Tiefenerstreckung, das mühsam erreichte Ergebnis einer arbeitsreichen Vergangenheit, ist aufgegeben und an seine Stelle ist die Fläche getreten. Das ist das entscheidende Ergebnis unserer Zeit, und dieser gleiche Vorgang wiederholt sich in allen Ländern des weißen Menschen, es handelt sich also nicht um etwas Singuläres, sondern um ein entscheidendes Ereignis. Es muß hier ein wesentliches geistiges Ereignis zugrunde liegen, eine tiefgreifende Änderung des Verhältnisses von Mensch zur Umwelt muß vor sich gegangen sein.

Es ist nun höchst bedeutungsvoll, daß in der Philosophie genau der gleiche Wandel in der Beziehung des Menschen von der Außenwelt zur Innenwelt erkennbar ist, und daß dort, in jenem Bereich, die gleiche spannungsreiche Wandlung sich vollzieht. Wenn das vorige Jahrhundert, besonders in seiner zweiten Hälfte, bestimmbar ist durch einen Realismus und Positivismus, der unter dem System der Gedanken von Auguste Comtes stand und der seine stärkste Ausprägung fand bei Feuerbach, Karl Marx, bei Büchner, Moleschott und Haeckel, dann ist seit 1900 eine entscheidende Wendung zu erkennen. In diesem Jahr erscheinen die „Logischen



FELSMALEREI FONT-DE-GAUME

Untersuchungen" von Edmund Husserl, und mit ihnen bildet sich ein neuer Ansatzpunkt zur Stellung des Menschen im Kosmos. Bei den Neukantianern, die das Ende des Jahrhunderts beherrschten, war die Beschäftigung mit der Metaphysik vermieden, jetzt erscheint auf dem Weg über die Logik ein neuer Gedanke, nämlich der, daß das Wesen des Dinges nicht allein durch den Satz vom Grunde begriffen wird, sondern daß der Akt der Ideation, daß die Intuition, wie es Bergson in Frankreich bezeichnete, daß die Wesensschau, wie es Husserl und später Scheler ausdrückten, für den Akt des Erkennens notwendig sei. Mit diesem Gedanken aber ist die reine Logik aufgegeben und es ist der Weg in die Versenkung des Wesens der Dinge eröffnet. Es war die Phänomenologie, die auf diese Weise die Wiederentdeckung des Transzendenten eröffnete.

Genau das gleiche offenbarte sich in der Bewegung der Kunst.

Auch hier tritt um 1900 ein Wandel ein, er ist bestimmt durch die Namen Cézanne, van Gogh, Hodler. Das Neue liegt darin, daß das Verschwimmende und Zerfließende der Diktion verlassen wird. Die Gegenstände bekommen eine feste Grenze, sie werden erlebt in ihrem Für-sich-Sein. Alle Setzung der Grenze aber ist immer das Erlebnis des Todes im metaphysischen Sinne. An der Grenze nämlich entfaltet sich der Blick in das Grenzenlose, in das Unendliche. Das ist der tiefste Sinn für das Wort Expressionismus, denn über das reine Eindrucksbild hinaus wird der Ausdruck gemalt, das Wesenhafte des Gegenstandes. Und nun treten ganz neue Probleme in der Malerei auf, es gilt die Darstellung des Schmerzes, die Gestaltung des Geistigen, die Wiedergabe des inneren Erlebnisses. Doch der Mensch blieb nicht stehen bei der starken Betonung der Linie, bei der Herausreißung des Gegenstandes aus dem Einheitsgefüge des Bildes, bei der Formung der Grenze zum Unendlichen, er wollte weitergehen, über die Grenze hinaus, er wollte das Ewige selber ergreifen, er wollte das Ding an sich gestalten, er wollte verzichten auf das Medium der sinnlichen Gegebenheiten.

Das ist der Kubismus, die abstrakte Kunst, die wohl interessanteste, seltsamste und erregendste Erscheinungsform der modernen Kunst, der modernen Zeit überhaupt. Die abstrakte Kunst begann um 1900. Ihr

SOS GAVILANES

EL NAVAJO

Ziel ist es, das Wesen des Gegenstandes selbst zu fassen, das Eigentliche, das Innerliche überhaupt zu malen, und so bilden sich die letzten Ausdrucksformen heraus, das Geometrische, der Kreis, das Oval, das Dreieck. Es entfaltet sich eine Kunst, die im Ungegenständlichen ihren Raum hat, eine Kunst, die nicht mehr Tiefenerstreckung und Räumlichkeit, die nicht mehr Bewegung und Licht und Luft erstrebt, sondern im Gegenteil die Fläche, und in ihr ruhend das Ewig-Gleiche, denn sie will das Letzte gestalten, was es überhaupt gibt, die Ordnung, das Gesetz in den Dingen.

Nur wenigen Menschen ist bekannt, daß die gleiche Bewegung der Kunst in der Vorzeit sich vollzogen hat. Es muß also doch wohl ein Grundgesetz des menschlichen Geistes zugrunde liegen, denn sonst wäre die Kunstbewegung der Gegenwart nicht genau dem gleichen rhythmischen Wechsel unterworfen wie die Kunst der Vorzeit.

Die älteste Kunst der Erde ist die der Eiszeit. Sie ist ganz naturhaft und wirklichkeitsnahe, und so entspricht sie in ihrer Grundhaltung dem Impressionismus. (Abb. S.6). Der Mensch dieser Zeit beobachtete die Tiere, er lebt mit den Tieren und ernährt sich von ihnen. So wird die Jagd das Wichtigste, und um die Jagd wirksam durchführen zu können, malt er die Tiere, denn mit den Bildern will er die Tiere zauberisch magisch beeinflussen. Die Bilder werden besprochen, auf die Bilder wird geschossen, geschossen in zauberischem Sinne. Der Mensch steht in der Natur und lebt in der Natur, es gibt keinen Dualismus, und der Gedanke der Ablösung des Geistes vom Körper ist noch nicht erwacht. So ist alles wirklichkeitsnahe; der Raum, die Tiefe, die Perspektive, die Luft, das Licht wird erstrebt, genau wie im Impressionismus. Der Mensch lebt im Hier und im Jetzt, und der abstrakte Gedanke ist ihm fern. Deshalb

haben die Bilder dieser Zeit ihre Naturhaftigkeit, deshalb sind die Tiere so gemalt, als wenn sie lebten, als wenn man ihre Haut tasten könnte mit den Fingern.

Am Ende der Eiszeit wandelt sich das, und eine ganz neue Problematik der Kunst entsteht. Wieder erwacht das Fragen zuerst an der Grenze, wie im modernen Expressionismus. Die Gestalten werden mit scharfen Linien umzogen, Einfarbigkeit tritt an die Stelle der Mehrfarbigkeit, schattenrißhafte Bilder von großer Ausdruckskraft entstehen (Abb. S. 7). Die wichtigsten Fundplätze der Kunstwerke dieser Zeit sind die Valltorta-Schlucht und die Gasulla-Schlucht bei Castellón de la Plana zwischen Valencia und Barcelona, ferner Minateda bei Cartagena und Alpera bei Barcelona.

Genau wie im Expressionismus blieb die Kunst hierbei nicht stehen, und von der Zeit um 4000 ab wendet sie sich immer größerer Stilisierung zu. Der Sinn für das Abstrakte ist erwacht, und genau wie in der Gegenwart will der Mensch mehr und mehr das Wesenhafte packen, den Sinn des Seins, das Ewige, das Unwandelbare, das Bleibende in den Dingen. So kommt es, daß diese Kunst immer abstrakter wird, und schließlich erreicht sie in den Felsbildern des mittleren Spaniens Bilder von vollendeter Abstraktion, von so starker Abstraktion, daß häufig der moderne Kubismus übertroffen wird.

Jetzt werden nicht mehr Tiere dargestellt, sondern Götterfiguren und Geisterfiguren, Abstraktionen des menschlichen Körpers. Das Übermenschliche ist aber zugleich das Unmenschliche, das Jenseitige, das Gesetzhafte, und so werden die Bilder in das Geometrische hineingestaltet, sie werden kubistisch (Abb. Seite 8 u. 9). Wo gibt es so starke Abstraktionen, wo gibt es so durchgebildeten Geometrismus, wie in dieser Zeit? Diese Bilder sind bisher ganz unbekannt, und sie werden hier zum ersten Male vorgelegt nach eigenen Kopien, die ich selbst in Spanien in vielen Expeditionen, Reisen und Untersuchungen aufgenommen habe. Diese Bilder, bisher nicht abgebildet in Europa, eröffnen einen Blick in die geistige Welt der Vorzeit, besonders im 3. Jahrtausend, der bisher ohne diese Bilder gar nicht möglich war. Und bei manchen von ihnen wird der Beschauer sich fragen, ob sie in der Gegenwart gemalt sind oder in der Vorzeit. Für den modernen Künstler werden diese Bilder die erregendsten sein, die er zu sehen bekommen kann. Eine ganz andere Zeit, aber eine Zeit, die mit gleichen Gedanken und gleichen Problemen vor der Aufgabe der Bewältigung der Umwelt steht. Beide Male ist das Problem, das Ewige, das Transzendente selbst zu fassen.

Und auch der Surrealismus erscheint, genau wie in der Gegenwart, Bilder, die jenseits der Wirklichkeit, Bilder, die im Traum ihren Standort haben. Der menschliche Geist ist immer der gleiche, in der Vorzeit wie in der Gegenwart, der gleiche Rhythmus des Denkens liegt den beiden Epochen zugrunde, und es muß ein tiefes und letztes Gesetz sein, das den Menschen immer wieder zwingt, vom Diesseits vorwärts zu schreiten zum Jenseits und vom Jenseits wieder zum Diesseits. Es ist das ewig Wiederkehrende, was das Bestimmende und zugleich das Beglückende ist, weiß der Mensch sich doch eingebettet in das große Gesetz alles Seins, in das Gesetz, das sich ausspannt zwischen dem Hier und dem Dort, zwischen dem Diesseits und Jenseits, zwischen dem Vergänglichen und dem Ewigen.

MODULATION IM SAND

NATURFOTO

STIMMEN DER KÜNSTLER

PAUL CEZANNE

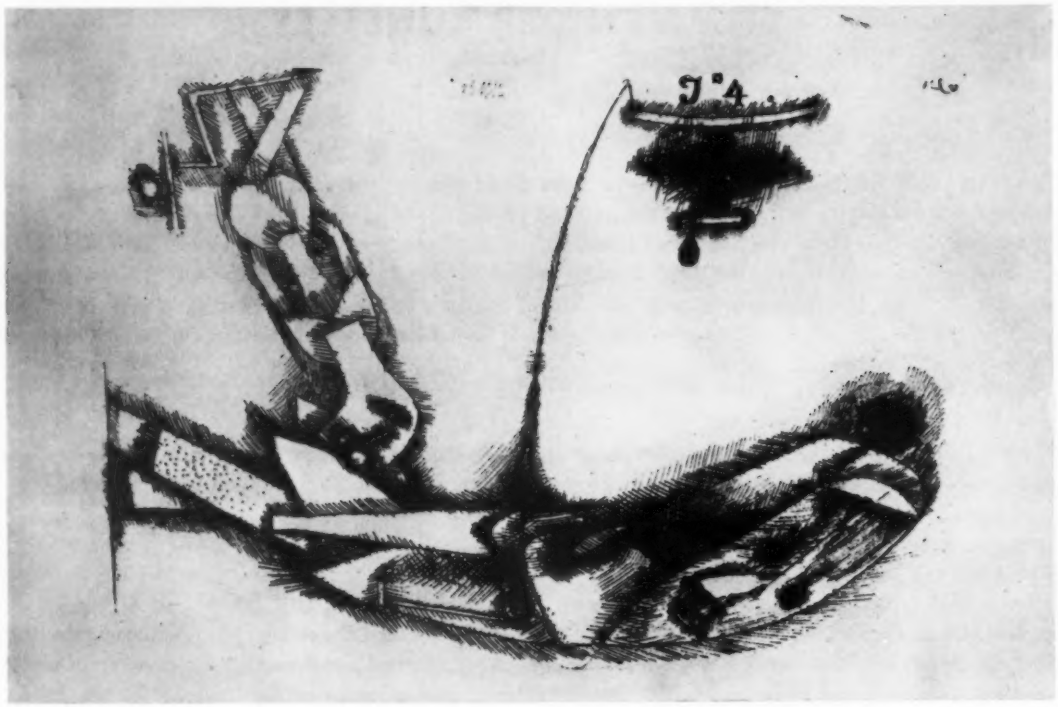
Ich möchte...den Raum und die Zeit malen, damit sie die Formen der Farbempfindung werden, denn ich stelle mir manchmal die Farben vor als große numenale Entitäten, als leibhaftige Ideen, als Wesen der reinen Vernunft. Mit denen wir in Beziehung treten können. Die Natur ist nicht an der Oberfläche, sie ist in der Tiefe. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche. Sie steigen aus den Wurzeln dieser Welt auf. Sie sind ihr Leben, das Leben der Idee. Die Zeichnung ist ganz Abstraktion. So darf man sie auch niemals von der Farbe trennen. Das ist so, als ob sie ohne Worte denken wollten... Sobald sie auf das Leben stößt, wenn sie Gefühle ausdrückt, wird sie farbig.

ADOLF HOELZEL

Die wesentlichen Grundlagen, auch die elementarsten für das künstlerische Schaffen, sind Linie, Abtönung und Farbe.
Linie: vertikal, horizontal, diagonal, oder gerade, schief, krumm.
Form: Dreieck, Quadrat, Kreis.
Abtönung: Hell-Dunkel, hell, dunkel, Mittelton.
Farbe: Rot, blau, gelb.
Damit ist zu wirtschaften und zu kontrastieren.
Nur künstlerisch ausgedrückt gewinnt der Gegenstand Bedeutung für die Darstellung. Die Handhabung der Mittel bildet den Beruf und das Handwerk des Malers, mit ihrer Durchgeistigung erreichen wir die Höhe der Kunst.
Man kann von einem Kunstwerk tief ergriffen sein, auch ohne es zu begreifen.
Die Aufgabe des Malers ist es, vermittels Farb- und Formflecken die Phantasie des Beschauers anzuregen. Er hat nichts an sich Greifbares, sondern nur diese Farb- und Formmöglichkeiten. Das Unvollendete wird der Phantasie mehr Spielraum lassen. Nicht der Maler ist der Phantast, sondern der Beschauer. Der Maler soll den Beschauer zum Phantasten machen.

WASSILY KANDINSKY

In einer Hinsicht sehe ich keinen wesentlichen Unterschied zwischen einer Linie, die man „abstrakt" nennt, und einem Fisch. Sondern eher eine wesentliche Ähnlichkeit.
Diese isolierte Linie und ebenso der isolierte Fisch sind lebende Wesen mit ihren eigentümlichen, wenngleich verborgenen Kräften. Diese Kräfte sind Kräfte des Ausdrucks für diese Wesen, und machen Eindruck auf menschliche Wesen, weil jedes ein eindrucksvolles „Aussehen" hat, das sich selbst durch seinen Ausdruck offenbart.
Aber die Stimme dieser verborgenen Kräfte ist schwach und begrenzt. Es ist die Umgebung der Linie und des Fisches, die so etwas wie ein Wunder wirkt: die verborgenen Kräfte erwachen, der Ausdruck wird strahlend, der Eindruck tief. Statt einer leisen Stimme hört man einen Chor. Die verborgenen Kräfte sind dynamisch geworden. Die Umgebung ist die Komposition. Die Komposition ist die organisierte Summe der inneren (Ausdrucks-)Funktionen von jedem Teil des Werkes
In anderer Hinsicht aber ist ein wesentlicher Unterschied zwischen Linie und Fisch.
Und zwar folgender: der Fisch kann schwimmen, fressen und gegessen werden. Er hat also Fähigkeiten, die der Linie abgehen. Diese Fähigkeiten des Fisches sind von besonderer Notwendigkeit für den Fisch selbst und für die Küche, aber nicht für das Malen. Und darum, weil sie nicht notwendig sind, sind sie überflüssig.
Deshalb liebe ich die Linie mehr als den Fisch — zum wenigsten in meiner Malerei.



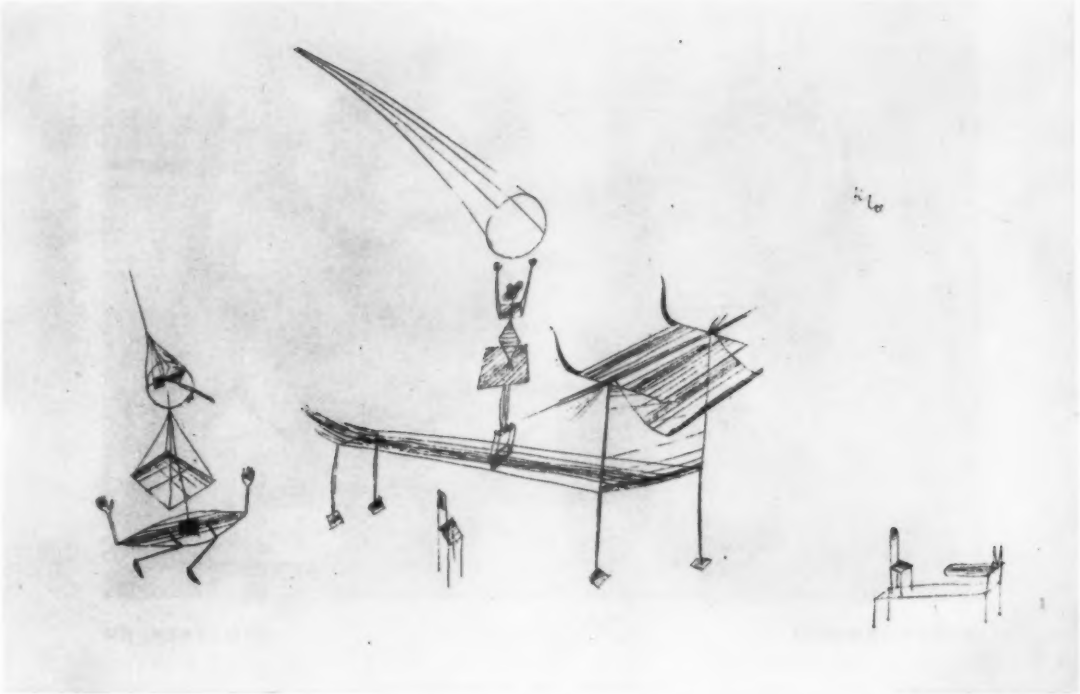
PAUL KLEE KATASTROPHE J 4

KASIMIR MALEWITSCH

Die viereckige Bildfläche bezeichnet den Ausgangspunkt des Suprematismus: eine neue Wirklichkeit der Farbe, begriffen als ungegenständliche Bildschöpfung.
Die Formen des Suprematismus haben gleiches Leben wie die lebendigen Formen der Natur. Das ist ein neuer bildnerischer Realismus, rein bildnerisch, weil die Wirklichkeit von Bergen, Himmel und Wasser fehlt. Jede wirkliche Form ist eine Welt. Und jede reine Bildfläche ist lebendiger als ein gezeichnetes oder gemaltes Gesicht, aus dem ein Paar Augen und ein Lächeln starren.

PAUL KLEE:

Am meisten begrenzt ist die Linie, als eine Angelegenheit des Maßes allein. Es handelt sich bei ihrem Gebaren um längere oder kürzere Strecken, um stumpfere oder spitzere Winkel, um Radienlängen, um Brennpunktdistanzen. Immer wieder um Meßbares!
Etwas anderer Natur sind die Tonalitäten, oder wie man sie auch nennt: die Helldunkeltöne, die vielen Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß. Bei diesem zweiten Element handelt es sich um Gewichtsfragen. Der eine Grad ist dichter oder lockerer an weißer Energie, ein anderer Grad ist mehr oder weniger schwarz-beschwert. Die Grade sind unter sich wägbar.
Drittens die Farben, welche offenbar wieder andere Charakteristika aufweisen. Denn man kommt ihnen weder mit Messen noch mit Wägen ganz bei: Da wo mit Maßstab und mit Waage keine Unterschiede mehr festzustellen



PAUL KLEE SPUKENDE GAUKLER

sind, z. B. von einer rein gelben zu einer rein roten Fläche von gleicher Ausdehnung und gleichem Helligkeitswert, bleibt immer noch die eine wesentliche Verschiedenheit bestehen, die wir mit den Worten gelb und rot bezeichnen. Die Farbe ist erstens Qualität. Zweitens ist sie Gewicht, denn sie hat nicht nur einen Farbwert, sondern auch einen Helligkeitswert. Drittens ist sie auch noch Maß, denn sie hat außer den vorigen Werten noch ihre Grenzen, ihren Umfang, ihre Ausdehnung, ihr Meßbares.

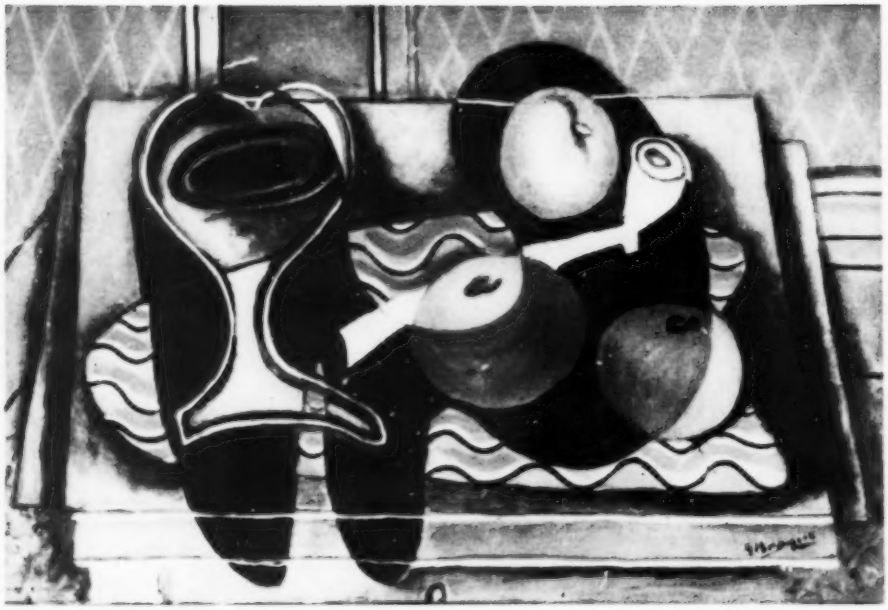
FRANZ MARC

Jede Zeit hat ihre Qualität.

...Natur ist überall, in uns und außer uns. Es gibt nur etwas, das nicht ganz Natur ist, sondern vielmehr ihre Überwindung und Deutung, und dessen Kraft von einem uns unbekannten Stützpunkt ausgeht: die Kunst. Die Kunst war und ist in ihrem Wesen jederzeit die kühnste Entfernung von der Natur und der „Natürlichkeit", die Brücke ins Geisterreich, die Nekromantik der Menschheit. Unverständnis und Angstgefühl vor ihren immer neuen Formen verstehen wir, — Kritik nicht.

PIET MONDRIAN

Die Gesetze, die sich in der künstlerischen Kultur immer bestimmter herausbildeten, sind die großen verborgenen Gesetze der Natur, welche die Kunst auf ihre eigene Weise festsetzt. Es ist notwendig, die Tatsache zu betonen, daß diese Gesetze mehr oder weniger hinter der oberflächlichen Erscheinung der Natur versteckt sind. Abstrakte Kunst befindet sich deshalb im Gegensatz zu einer natürlichen Darstellung der Dinge. Aber sie befindet sich



GEORGES BRAQUE STILLEBEN, 1930

nicht im Gegensatz zur Natur, wie allgemein behauptet wird. Sie steht im Gegensatz zur rohen, primitiven animalischen Natur des Menschen, aber sie ist eins mit der wahren menschlichen Natur. Zuerst und vor allem ist es das fundamentale Gesetz des dynamischen Gleichgewichtes, das dem statischen Gleichgewicht, wie es die einzelne Form benötigt, entgegengesetzt ist.

Das wichtige Problem für alle Kunst ist die Zerstörung des statischen Gleichgewichtes durch die Schaffung eines dynamischen. Ungegenständliche Kunst verlangt einen Versuch dessen, was die Konsequenz der eben ausgesprochenen Behauptung bedeutet: die Zerstörung der Einzelform und die Konstruktion von einem Rhythmus wechselseitiger Beziehungen, von aufeinander bezogenen Formen oder freien Linien... Folglich sollte die Kunst keine Beziehung zu der natürlichen Erscheinung der Dinge haben: Das Gesetz von der Denaturalisierung des Dinges ist von grundlegender Bedeutung. Beim Malen verwirklichen die Primär-Farben, d. h. solche, die so rein wie möglich sind, die Abstraktion der natürlichen Farbe.

Die Tatsache, daß man allgemein gegenständliche Kunst bevorzugt, kann erklärt werden durch die beherrschende Kraft der individuellen Neigung in der menschlichen Natur. Aus dieser Neigung erwächst alle Ablehnung der rein abstrakten Kunst.

Nichtgegenständliche Kunst zeigt, daß „Kunst" weder der Ausdruck der äußeren Erscheinung von Wirklichkeit ist, wie wir sie wahrnehmen, noch der Ausdruck von unserem Leben, wie wir es leben, aber sie ist der Ausdruck der wahren Wirklichkeit und des wahren Lebens...undefinierbar, jedoch realisierbar in der bildenden Kunst. Daher müssen wir sorgfältig unterscheiden zwischen zwei Arten von Wirklichkeit, der einen, die einen individuellen Charakter hat, und einer, die eine universelle Erscheinung ist...

Es ist völlig falsch zu denken, daß die ungegenständlichen Künstler Impressionen und Emotionen, die sie von außen empfangen, als nutzlos ansehen und es darum für notwendig erachten, sie zu bekämpfen...

GEORGES BRAQUE ARBEITSTISCH

Es ist gleichfalls falsch zu denken, daß der ungegenständliche Künstler durch „die reine Intention seines mechanischen Verfahrens" schafft, daß er „berechnete Abstraktionen" macht, und daß es sein Wunsch ist, „nicht nur in ihm selbst, sondern auch im Betrachter das Gefühl zu unterdrücken"... Das, was als ein System betrachtet wird, ist nichts anderes als der unablässige Gehorsam gegenüber den Gesetzen des rein Bildnerischen, gegenüber einer Notwendigkeit, welche die Kunst von ihm verlangt. Es ist daher klar, daß er kein Mechaniker wurde, sondern daß der Fortschritt der Wissenschaft, der Technik, des Maschinenwesens, des Lebens in seiner Ganzheit, ihn lediglich zu einer lebenden Maschine gemacht haben, die fähig ist, das Wesen der Kunst in reiner Art zu verwirklichen.

GEORGES BRAQUE

Die Idee bedeutet für das Bild soviel wie das stützende Balkenwerk beim Stapellauf eines Schiffes. Wenn das Schiff in Fahrt kommt, werden die Stützbalken überflüssig. Wie sähe das auch aus, wenn das ganze Zimmermannswerk noch am Schiff hinge!

Ich weiß vorher nie, wie das Bild werden wird, das ich in Angriff nehme. Es ist jedesmal ein Abenteuer. Es gibt wohl eine Anfangsidee, aber die dient nur als Ausgangspunkt. Von ihr sollte möglichst wenig übrigbleiben. Sie ist nur etwas Halblebendiges. Wenn das Bild selbst zu leben beginnt, soll die Idee verschwinden.

Man darf die Dinge nicht nur abbilden wollen. Man muß in sie eindringen, man muß selbst zum Ding werden.

Ich verleugne die Erscheinung der Dinge, um zu dem Ding selbst zu kommen.

Es ist nicht Aufgabe der Malerei, eine anekdotische Begebenheit wiederzugeben, sondern vielmehr, ein rein bildmäßiges Geschehen zu erschaffen.

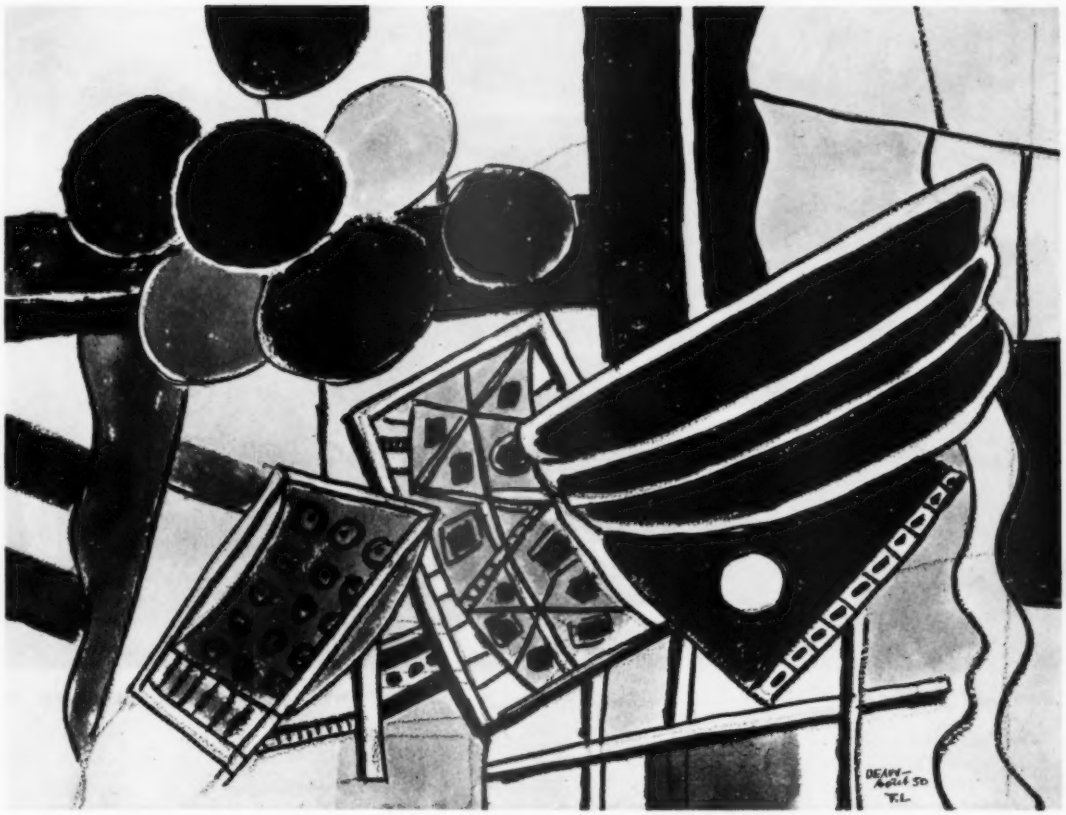
Man darf nicht wahrhaftig erscheinen wollen durch die Imitation von Dingen, die vergänglich sind und sich verändern und die wir nur irrtümlicherweise als unveränderlich ansehen.

FERNAND LEGER DIE BUNTEN ZELTE

Es genügt nicht, sichtbar zu machen, was man malt. — Man muß es auch greifbar machen.
Manchmal bekomme ich ein Bild beschrieben, es wäre in Blau gehalten oder in Gelb, als wäre das wesentlich. In der Malerei gibt es keine Farbe an sich. Nur die Rapporte zählen. Ich kann mich, wenn ich ein Bild gesehen habe, kaum je an dessen Farbe, sondern nur an seine Rapporte erinnern.
Es ist gut, jemand zum Nachdenken zu bringen, wenn man ihn schon nicht überzeugen kann.
Ein Maler, der nicht beunruhigt — was will der überhaupt?
In der Kunst ist nur eines von Wert: Das, was man nicht erklären kann.

FERNAND LÉGER

Während der letzten fünfzig Jahre bestand die ganze Anstrengung der Künstler darin, sich von bestimmten Bindungen zu befreien.
Dieses Bemühen um Freiheit begann mit den Impressionisten und hat sich bis auf unsere Tage ausdrücklich bestätigt. Die Impressionisten befreiten die Farbe — wir haben ihren Versuch weitergetrieben und haben Form und Entwurf befreit. Als die Vorherrschaft des Bildinhaltes gebrochen war, waren wir frei.



FERNAND LEGER **DIE LUFTBALLONS**

Diese Freiheit manifestiert sich unaufhörlich in jeder Weise. Es ist deshalb möglich, folgendes zu behaupten: die Farbe hat eine eigene Wirklichkeit, ein Leben aus sich selbst. Eine geometrische Form hat ebenso eine eigene Wirklichkeit, ist unabhängig und körperhaft.

Kunstwerke, denen diese zwei Werte als alleinige Bausteine zugrunde liegen, hat man „abstrakt" genannt.

Aber sie sind nicht „abstrakt", da sie aus realen Werten geschaffen sind: aus Farbe und geometrischen Formen.

„Was stellt das dar?" — diese Frage hat keinen Sinn. Ein Beispiel: Aus dem harten Licht eines Frauenfingernagels — eines modernen Fingernagels, gut manikürt, sehr prächtig, glänzend — mache ich eine Filmaufnahme in großem Maßstab. Ich projiziere sie aufs Hundertfache vergrößert, und ich nenne sie: „Fragment eines Planeten, photographiert im Januar 1934." Jedermann bewundert meinen Planeten. Oder ich nenne sie „Abstrakte Form". Alle bewundern oder kritisieren das projizierte Bild. Schließlich sage ich die Wahrheit: Was sie gerade gesehen haben, ist der Nagel vom kleinen Finger der Dame, die neben ihnen sitzt.

Natürlich verläßt mich das Publikum, verblüfft und unbefriedigt, weil es genasführt worden ist. Aber ich bin sicher, daß diese Leute von nun an nicht mehr fragen würden, die lächerliche Frage nicht mehr wiederholen würden: „Was stellt das dar?"

GEORG MEISTERMANN RHYTHMUS ZWEIER PFLANZEN, 1950

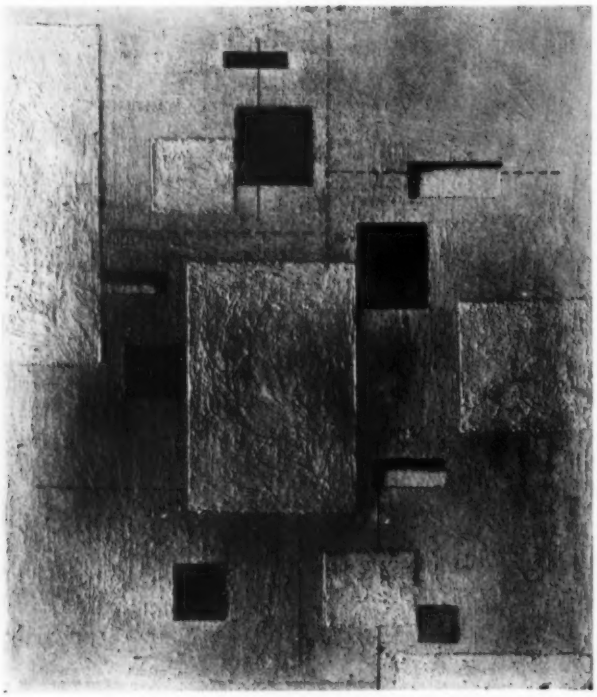
In der bildenden Kunst, in der Dichtung und in der Musik gab es niemals das Problem, irgend etwas darzustellen. Das Problem ist, etwas schön zu machen, bewegt oder dramatisch — und das ist keineswegs dasselbe.
Wenn ich einen Baum in der Landschaft ins Auge fasse, mich ihm nähere, dann sehe ich, daß seine Rinde ein interessantes Muster und eine plastische Form hat, daß seine Zweige dynamische Kraft besitzen, die die Aufmerksamkeit auf sich zieht, daß seine Blätter dekorativ sind. Wenn man sich auf den Inhalt als den Hauptbestandteil des Bildes beschränkt, besitzen diese Elemente keinen Eigenwert. Aber gerade hier ist es, daß der „neue Realismus" sich selbst findet, ebenso wie hinter wissenschaftlichen Mikroskopen, hinter astronomischen Beobachtungen, die uns jeden Tag neue Formen für unsere Filme und unsere Gemälde liefern.
Alltägliche Gegenstände, Gegenstände, die in der Vielzahl auftreten, sind oft von schönerer Proportion als viele Dinge, die schön befunden und deshalb „in Ehren" gehalten werden.

GEORG MEISTERMANN

Ich mißtraue dem bloßen Reiz. Der Reiz eines Dinges ist Ablenkung. Der blühende Baum, der die Insekten abzieht und erfüllt, erfüllt sich selbst in einer Baumwesenheit, die über das Blühen hinausgeht. Der menschlichen Anschauung ist im Begreifen des Baumes keine Grenze gesetzt. Der Mensch kann ihn anschauen als biologisches Phänomen, als ästhetisches; er kann so bewegt werden, daß er zu metaphysischen Erwägungen gelangt. Bei jeder dieser Betrachtensweisen entzieht sich der Anschauende dem Reiz. Denn der Reiz geht nie vom Ganzen, sondern stets vom Detail aus und dient einem Zweck. Das Tun des Künstlers ist auf einen Zweck nicht gerichtet. Was in

GEORG MEISTERMANN MUSCHELBANK, 1950

sein Auge fällt, löst in ihm eine Vorstellung aus, die vom Gesehenen bisweilen völlig abweicht. Aus dieser Vorstellung wird eine Idee in Bewegung gesetzt, die in der Vorstellung bereit liegt. Es ist mein Anliegen, diese Idee rein von allen Reizen zur Anschauung werden zu lassen. Das erregende Ding ist somit von seinem Zweck gelöst und erfüllt sich als Funktion, Beweger des menschlichen Geistes zu sein. Kunst ist eine Bewegung des Geistes — und die Malerei hat Mittel, diese Bewegung zu fassen. Somit wird sie mehr als ein Problem der Form: ihr Anliegen ist die Fassung. Erst in der ganzen Fassung erfüllt sich der Sinn der Form. Erfassung ist ihr Zweck. Die Form gibt dem Schweifenden die Richtung, in der es sinnvoll bewegt werden soll. So ist die Form ein Phänomen, das der Künstler herstellt, und enthüllt sich als Reiz, der dem Bilde das Ansprechende gibt. Vergleicht man nun den Reiz, der vom Ding ausgeht, mit jenem, der vom Bilde ausgeht, so ist der erste ein möglicher Anlaß zum Bilde, der zweite ein notwendiger Bestandteil des Werks. Gemeinsam bleibt ihnen, daß sie beide vom Detail ausgehen, und während in der Natur ein Reiz die Sinne erfüllt, werden die Reize, die der Maler herstellt, um so vollkommener sein, je mehr sie in der Ganzheit des Bildes aufgehen. Es handelt sich also für den Künstler darum, den Ablauf von Dingreiz, Bewußtwerden, Verwandeln und Bilderfassung zur Anschauung zu bringen mit den Mitteln der Malerei. Läßt sich also der abstrakte Maler von Dingen und Gegenständen bewegen, so zeigt das Bild, das er von ihnen macht, etwas anderes als diese Dinge. Das Bild setzt eine Sichtbarkeit und erhebt sich zum Zeichen für Dinge. Es ist also eine Verwandlung eines Wesentlichen in ein anderes Wesentliche, das Bild. Diese Verwandlung ist ein Umklappen (Wendung) von zwei Wirklichkeiten, ein Umstülpen. Ich verdeutliche das an einem Beispiel. Wenn ich bei Dämmerung in einem Baumhof weile, sehe ich zunächst die Bäume als positive Zeichen, als das, was wir Gegenstand nennen.



WILLI BAUMEISTER FLÄCHENVERHÄLTNIS, 1920

Bei zunehmender Dunkelheit verschwindet diese Gegenständlichkeit und plötzlich sehe ich in dem vorher als Baumkronen erkannten Komplex helle Flächen, die nun aktiv werden. Diese Flecken werden nun selbst real als Figuren, die eine eigene Sprache sprechen, die mehr aussagen als der Begriff „Himmel", den nur der Intellekt zur Verfügung stellt. Bei dieser Beobachtung wird die anfänglich positive Form, jener Baum, negativ, je mehr die erst negativen Flächen realer werden als der Baumgegenstand. Dieses Beispiel entspricht dem, was ein Bildprozeß im Sinne der abstrakten Malerei meint. Der Maler schaltet sich also in eine andere Wirklichkeit hinein.
Das Hineinschalten als Prozeß macht die abstrakte Malerei so erregend. Der Prozeß der Umklappung bewahrt den Menschen in der Teilhabe beider Welten. Sie hält ihn offen.

WILLI BAUMEISTER

Seit dem Auftreten des homo sapiens gehört die Kunst zu seinem Wesen, zu seiner Natur. Die Kunst ist ein letzter Austrieb aus der Naturkraft des Menschen. Lange verband sie sich mit dem Magischen und Religiösen. Diese Epochen decken sich im Grundsätzlichen mit den Epochen und Regionen jeder echten Volkskunst. Sie beharrt über Jahrhunderte in den gleichen Formen, und die Formgebung bleibt im Aufbau immer im Axialen und Statischen. Seit dem Aufkommen der Individualkunst des einzelnen Künstlers ist der konservative Charakter der Volkskunst verlassen. Die sich nun folgenden Ausdrucksarten haben kunstwissenschaftliche Kennworte erhalten. In der neueren Zeit scheint die Kunstproduktion weniger aus abgrenzbaren Epochen, als aus Übergängen zu bestehen. Auch das Lebenswerk der neueren Meister zeigt wesentliche Veränderungen und Stilbrüche, mehr als es in früheren

GEORG MEISTERMANN, BAUMMETAMORPHOSEN

WILLI BAUMEISTER KOMPOSITION

Zeiten der Fall schien. Wie von späterem Standpunkt aus die letzten fünfzig Jahre der Malerei betrachtet werden, ist nicht feststellbar.

Auch zwischen der gegenständlichen Malerei und der Verformung gibt es nur schwer bestimmbare Grenzen. Van Gogh, Gauguin, Toulouse und Seurat sind schon in der Abstrahierung begriffen. Trotzdem muß im Lebenswerk von Cézanne der Schritt gesehen werden; das Verlassen der Nachbildung, die Hinwendung zur unabhängigen Formgestaltung. Wer in dieser Richtung als Künstler oder Kunstbetrachter aufgebrochen ist, für den gibt es kein Zurück mehr. In den späten Werken von Cézanne liegen viele Ansatzpunkte zur Fortentwicklung offen. Er bringt eine neue Regulierung des Bildraums durch eine kurze, reliefhafte Tiefe, woraus ungefähr ein Jahr nach dem Tode des Meisters von Aix der Kubismus entstand — um 1907.

Cézanne baute seine Bilder aus Zellen, die einem in Bewegung geratenen Schachbrett vergleichbar sind. Benachbarte Formen werden gleichsam verzahnt. Die Empfindung für Bewegung ist im Werden. Die alte Statik, die die Naturmotive als „nature morte", als „gestorbene Natur", nahm, wird erschüttert. Bedeutungsvoll ist die „Modulation" seiner gesamten Bildfläche. Diese scheint sich von der früheren Ruhe zu einer Wellenbewegung zu verändern, vergleichbar der absoluten Fläche eines exakt aufgelegten Tischtuches, das durch einen Schwingungsstoß in Wellen geworfen wird. Außer diesen hier erwähnten Gesichtspunkten gibt es noch zahlreiche andere, die von Cézanne mitten in die heutige Malerei hinein führen. Diese Merkmale sind zunächst äußerliche Eigenschaften. Sie berühren jedoch den geistigen Gehalt.

Im Naturalismus sind die malerischen Mittel so zur Deckung gebracht, daß das „Schein"-Bild, die Illusion, entsteht.

In der heutigen Malerei sind die Mittel des Naturalismus aufgespalten. Die Mittel sind auf ihr elementares Dasein und auf ihre Ausdruckskraft zurückgeführt: die Fläche, die Linie, die Farbe mit ihren primären und suggestiven Wirkungen. Jedoch ist die körperhafte und raumhafte Illusion nicht völlig ausgeschaltet. Durch Schattierung und anderes ist sie zu gewinnen. Jedoch stehen die Elemente an erster Stelle. Das Elementare der Malerei bringt sie der heutigen Musik näher. Beide sind zu den Wurzeln vorgestoßen. Beide Kunstarten sind nur empfindungsmäßig faßbar. Die heutige Malerei ist außerdem sehr rhythmisch. Die sogenannte abstrakte Malerei ist nicht abstrakt im Sinne von Fremdheit zum Menschen und Leben. Die Empfindungen des Künstlers sind ganz natürliche. Außerdem sind gewisse Naturerscheinungsformen wie Wasser-Oberflächen, Wellen im Sand, Baumrinde, geologische Formationen in Steinbrüchen, Geäst, alles was struktural oder modulativ in der Natur sichtbar ist, — der heutigen Malerei sehr nahe stehend. Die fortschreitende Kunst, sei sie abstrahierend oder ganz ungegenständlich, enthält immer ähnliche oder gleichnishafte Beziehungen zu Naturformen. Außerdem zeigt sie eine Vorliebe für das Unstatisch-labile, für Bewegungsempfindungen, für schwebende Zustände, für die De-Komposition. Die Formen reagieren aufeinander, bilden Aktionsbereiche oder rhythmische Ketten, samt den Farben als Musikalität. Es gibt jedoch bei solchen Punkten bestimmte Beziehungen zu Werken älterer Kunst, so daß die unüberbrückbare Kluft, die das größere Publikum zwischen älterer und neuer Kunst zu sehen meint, nicht in diesem Maße vorhanden ist. Es ist heute durchaus gebräuchlich, daß man Werke älterer Kunst auf Farbe und Rhythmus — unter Nichtbeachtung des Gegenständlichen — betrachtet. Es wäre falsch, ältere Werke nur in ihrer gegenständlichen Substanz zu beurteilen. Die dingbeschreibende Nachbildung ist grundsätzlich verlassen worden, andere Werte sind gewonnen. Die Ausdruckskraft als Vermittlung, die neuartige Darstellung der fließenden Kräfte der Natur, die Beleuchtung einer neuen Echtheit und Wahrheit samt der Ahnung von etwas, das unter der Oberfläche existiert, sind als Synthese der Gehalt der neuen Kunst.

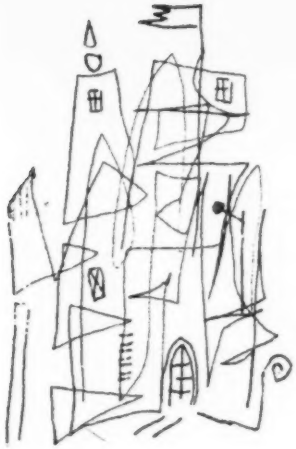
Nur im Weiterschreiten liegt Leben und Creation, nie im Beharren.

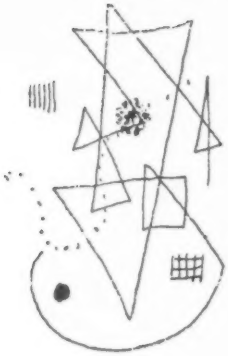
Die Leistungen der neuen Meister haben die Jugend in Bewegung gesetzt. Man hänge der neuen Kunst kein Manko an, weil sie jetzt im Begriff steht, sich auszubreiten. Nur wer einmal dicht hinter der Spitze oder in der Front mit den Spitzen stand, kann den Schritt ins Niemandsland gewinnen. Nur dort ist er allein mit seinen eigenen Werten, nur dort fallen ihm seine eigenen Gehalte zu.

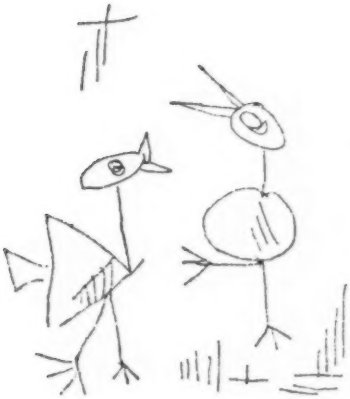
Der unwillkürliche, persönliche Rhythmus ist demnach der äußerliche Körper und der geistige Gehalt des Werkes. Die Realisten und Impressionisten sagten von sich: der Stoff, das Motiv als Modell, sei weniger wichtig, als die Art seiner Bewältigung. Auch die Auffassung der Kunstbetrachter ist seit Konrad Fiedler dieser Meinung. Es ist eine weitere Stufe der Entwertung des Vorbild-Stoffes. Geht man in dieser Richtung weiter, so käme man theoretisch auf die heutige ungegenständliche Kunstart. Da jedoch die Ausdruckskraft des einzelnen Künstlers entscheidet, gilt auch hier das „Was" nicht, sondern das „Wie". Es wäre falsch, der „ganz abstrakten" Kunst ein vorgefaßtes Prä zuzuteilen.

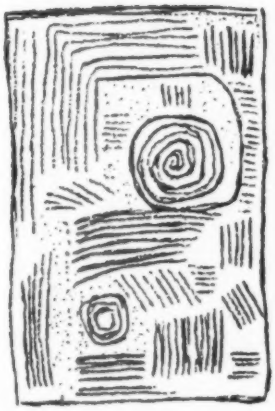
Ein Qualitätsunterschied zwischen abstrahierender und ganz ungegenständlicher Malerei ist im positiven oder negativem Sinn nicht feststellbar. Der einzelne Fall eines eindrucksvollen neuen Meisters kann nicht verallgemeinert werden. Verschiedene bekanntgewordene Künstler wollen nicht klassifiziert werden oder lehnen es ab, zu den „Abstrakten" gezählt zu werden. Auch der Verfasser will nicht dazugehören. Klee, Picasso, Miro sind gegenständlich, Mondrian und Hans Hartung ungegenständlich.

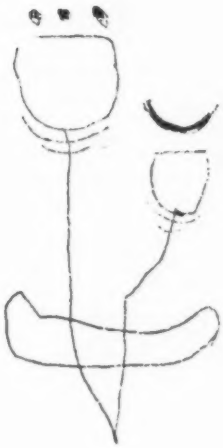
Ohne Zweifel ist der sichtbare, ungegenständliche Rhythmus in einem Werke tragfähiger, als seine Gegenständlichkeit. Es sei folgender Vergleich erwähnt. Ein Brief enthält als Mitteilung die Beteuerung der Freundschaft und Zuneigung. Ein hervorragender Graphologe liest aber aus der Schriftform Neid, Haß und die Absicht, Schaden vorzubereiten. Das Unwillkürliche, kaum zu Fälschende, sind die „abstrakten" Schriftzüge, die dem echten Gehalt näher stehen, als die leichter ausgesprochene Vernebelung durch geschönte Worte.

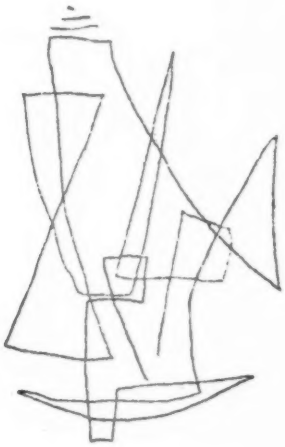


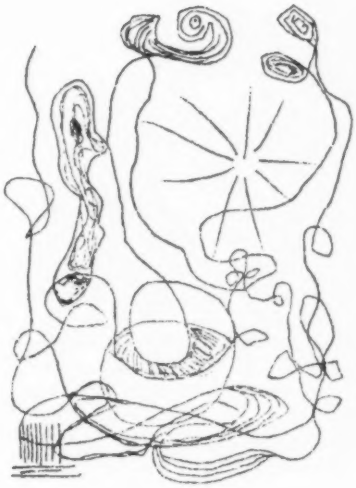








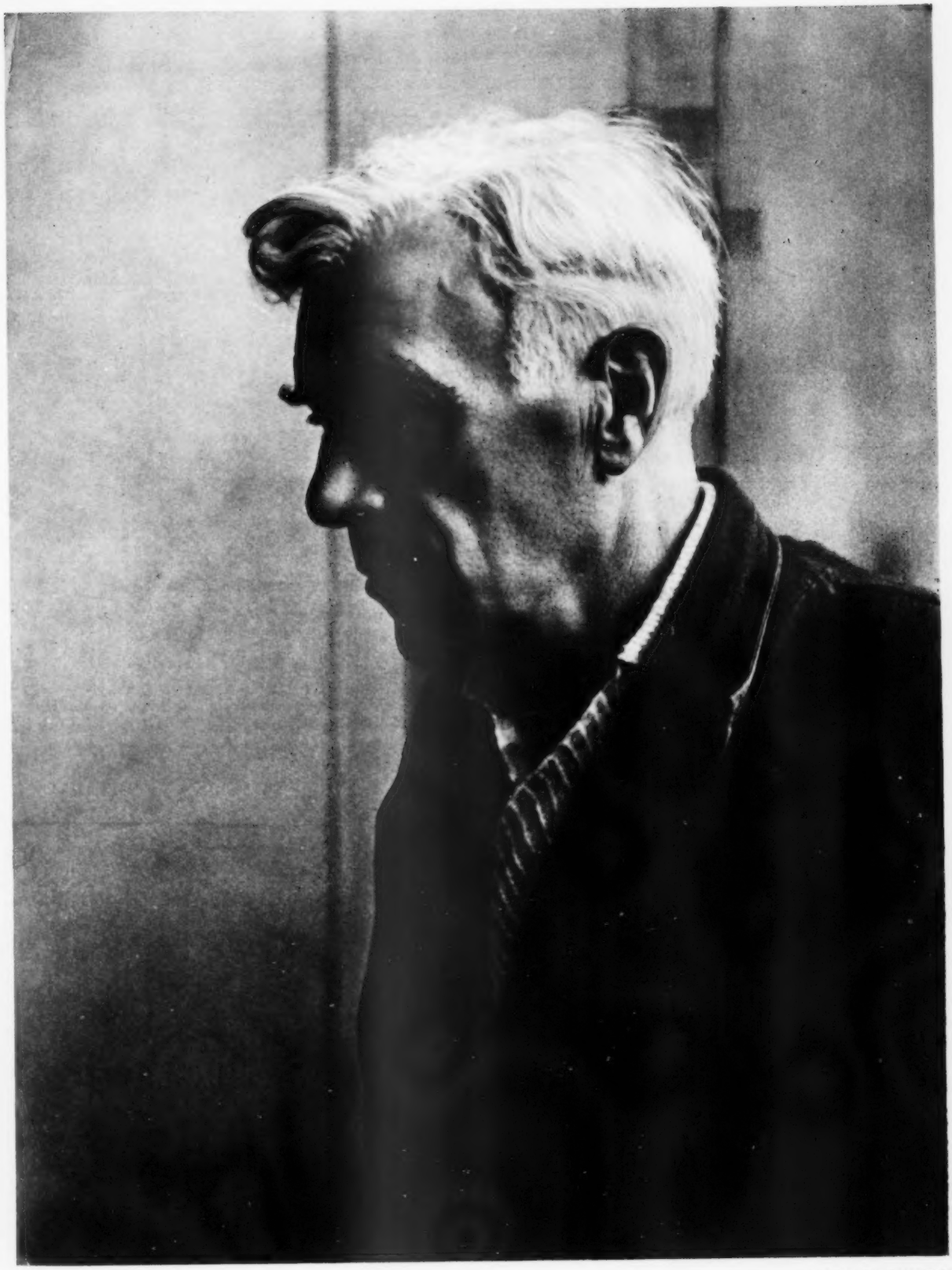




G. K. SCHMELZEISEN, ZEICHNUNGEN

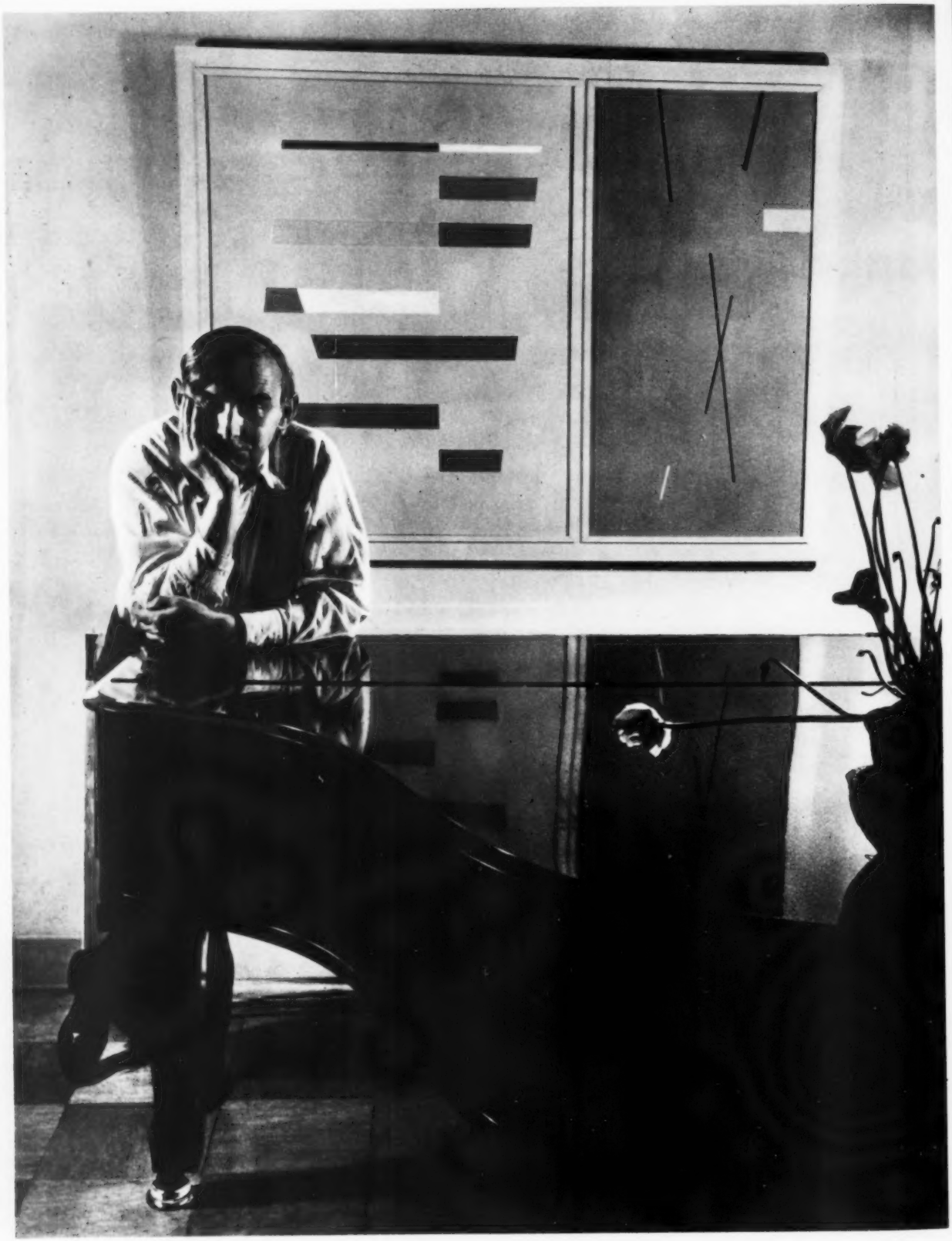
WILLI BAUMEISTER

FOTO FLØTER



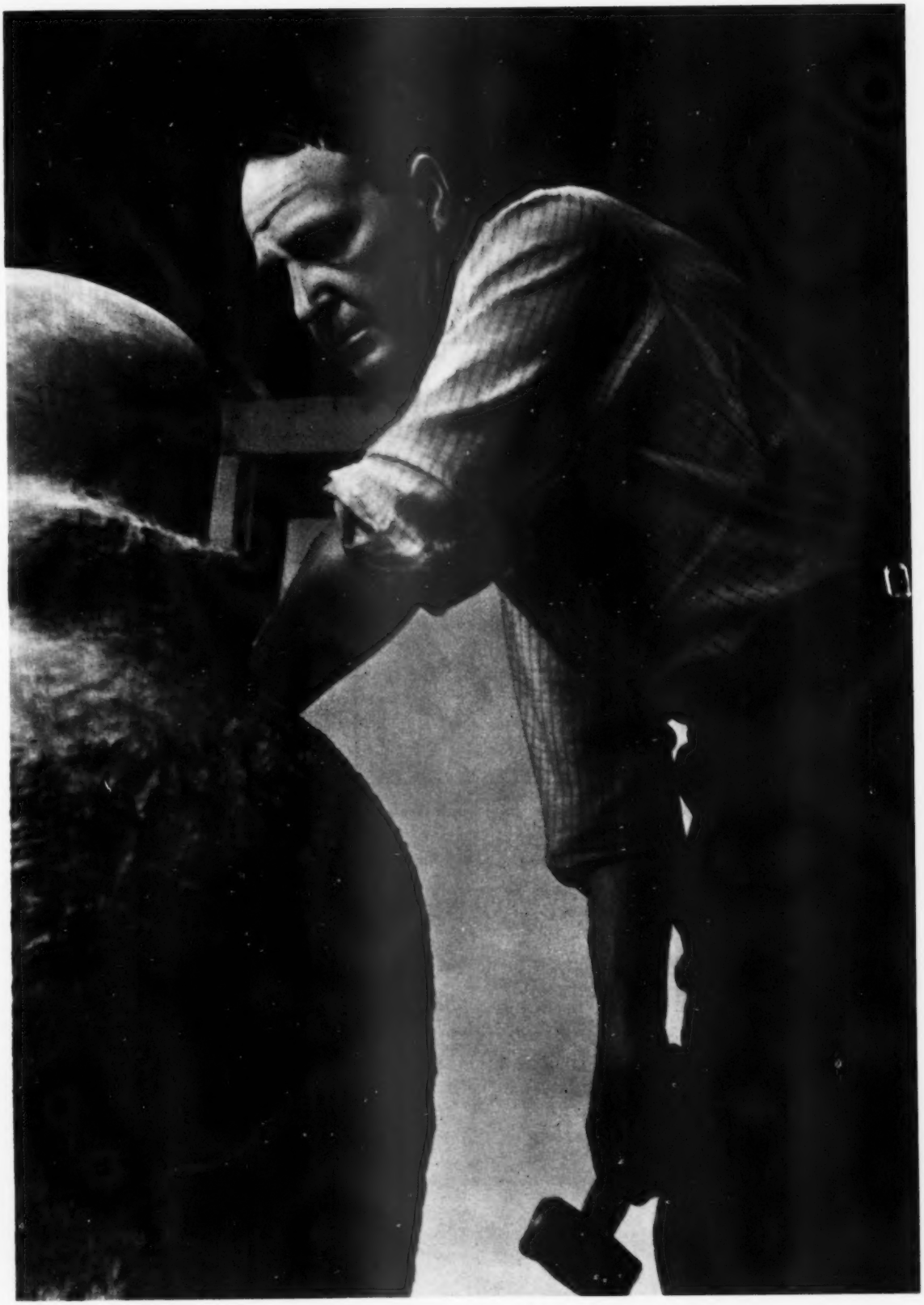
GEORGES BRAQUE

FOTO BUCHHEIM



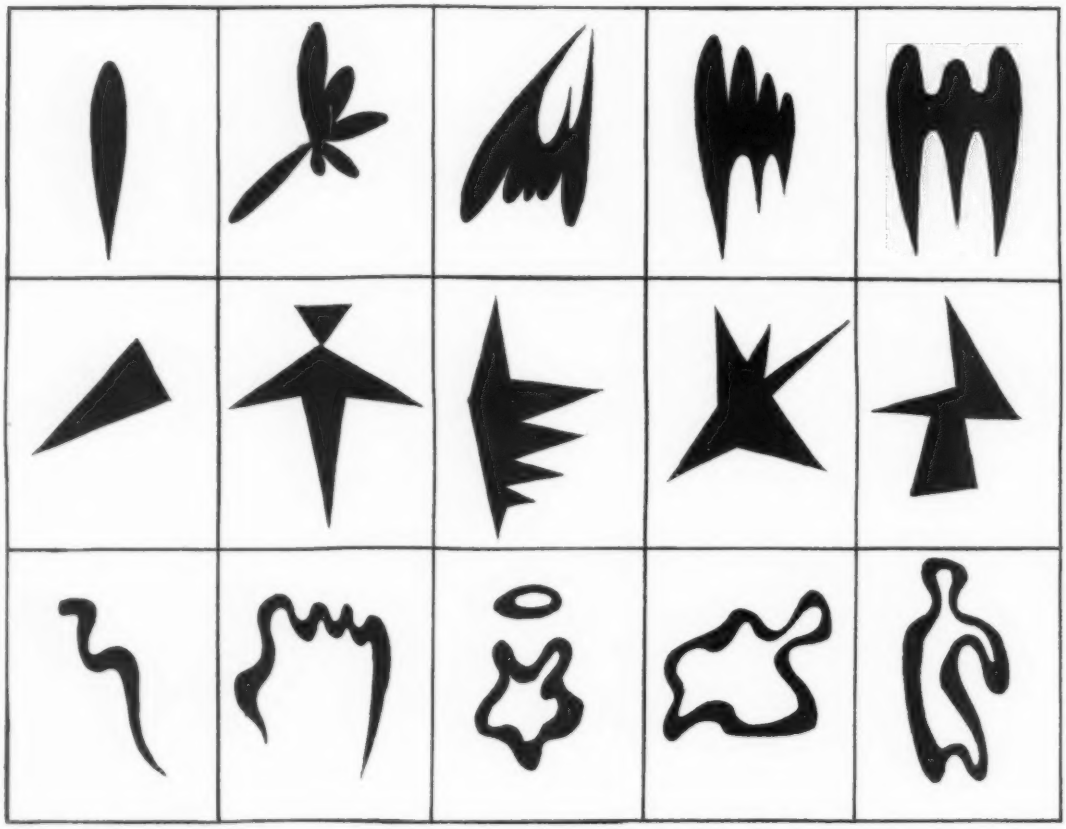
FRITZ VORDEMBERGE-GILDEWART

FOTO HUF, AMSTERDAM



HENRY MOORE

FOTO COSTER



Dreimal ein Motiv und je vier einfache Themen. Die Themen entstanden jeweils durch Modulation eines einfachen Motivs.

VOM MOTIV ZUR KOMPOSITION

AUSZUG AUS DER „FAKTURENFIBEL" VON KARL OTTO GÖTZ

Die stilistische Entwicklung der letzten 70 Jahre bringt als sehr charakteristisches Merkmal die Deformierung und Beseitigung der Form, die mit der naturalistischen und gegenständlichen Anschauungsweise der Vergangenheit zusammenhängt. An Stelle der Nachahmung und Imitation der Natur (dreidimensionaler Raum, Perspektive), tritt der Begriff der „reinen Form". — Was nach dem Abschluß des historischen Deformationsprozesses übrigbleibt, was in den Vordergrund des künstlerischen Interesses gerückt wird, sind die Fragen nach den ursächlichen Zusammenhängen. Denn mit der Beseitigung des gegenständlichen naturalistischen Vorstellungsbildes von der Wirklichkeit, ist die Beziehung des Künstlers zur Natur nicht aufgehoben, sondern hingelenkt auf das Studium der wesentlichen Voraussetzungen ihrer Gestalt. — Schon Kandinsky sagt: „...das Erinnerungsmoment, das in der Gegenstandsbildung liegt, ist bereits unrein, wozu des Umwegs..." Die Moderne arbeitet nicht gegen die Natur, sondern besinnt sich auf das „Wie" der Natur. Ja, sie geht so-

gar, auf direktem Wege, noch einen bewußten Schritt weiter. Sie stellt, in der Erfassung der Gestaltungsprinzipien, z. B. durch die arteigenen Mittel der bildenden Kunst wie Farbe und Form, eine neue Welt einer eigenen schönen Natur heraus. Damit ist die Existenz des Menschlichen wieder in den Vordergrund der soziologischen Aufgabe der Kunst gerückt. — In der Bedeutung dieses Momentes für die Moderne verdient die Arbeit des Malers K. O. Götz ein ganz besonderes Interesse. Was in ihr in vorzüglichem Maße in Erscheinung tritt ist die Bedeutung, die er dem Metamorphosenprinzip für die Gestaltung mit Recht beimißt. Es handelt sich hier bei ihm um die mit allen methodischen Mitteln erfaßte Anwendung einer eingesehenen geistigen Realität. In dem von ihm aufgestellten System seiner „Fakturenfibel" sind alle Teile derart konstruktiv aufgebaut, daß die Metamorphose eine unmittelbar anschauliche Demonstration wird. Auch in seiner filmischen Arbeit, von der hier nichts weiteres ausgeführt werden kann, steht dieses Moment an einer dominierenden Stelle. Der hier gebrachte Auszug aus seiner „Fakturenfibel" kann das nur annähernd wiedergeben, sie ist aus raumtechnischen Gründen stark gekürzt. Aus drucktechnischen Erwägungen wurden ferner nur die flächigen schwarz-weiß-Abbildungen ausgewählt. In dem noch nicht veröffentlichten Originalwerk, mit seiner Anwendung der vielfältigsten bildnerischen Mittel wird das Gedachte selbstverständlich noch anschaulicher und plastischer. — Es sei ferner darauf hingewiesen in welch didaktischer Form der Begriff des Motivs und des Themas methodisch behandelt werden. Der Begriff der „Faktur", der im Original selbst einen breiten Raum einnimmt, wird hier nur gestreift.

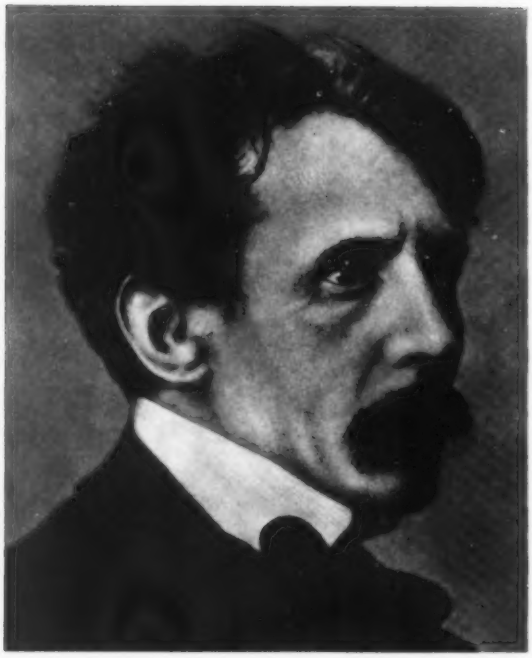
Die Götzsche Arbeit mag in zweifacher Weise das Interesse der Öffentlichkeit in der Gegenwart verdienen. Einmal stellt sie den Ästheten und Geschmäckler vor die Entscheidung einer ernsthaften Mitarbeit in der Tätigkeit der Objektivierung des Künstlerischen. „Das ästhetische Urteil setzt keine Erkenntnis der Dinge voraus; das Kunsturteil ist durch Erkenntnis zu fällen." (Fiedler) — Zum anderen aber wird mit der Einsicht in die künstlerisch sachliche Arbeit der Polemik die Spitze abgebrochen, die sogenannte „abstrakte" Kunst arbeite ins Leere, aus dem Nichts heraus, sie sei das Produkt einer rein subjektiv-willkürlichen Einstellung, naturfremd oder überspitzter Intellektualismus — und wie die Schlagworte weiter heißen mögen. — Die vorliegende Arbeit verdient weitgehende Beachtung. Der Einsichtige weiß, welche Folgerungen sich aus der Idee der Metamorphose ergeben. Sie verpflichten zu einer entscheidenden Einstellung gegenüber der Bedeutung einer Erweiterung der Naturanschauung und damit der Erkenntnisgrenzen. Die besondere Form der Herausstellung des Metamorphosengedankens in der Kunst des Malers Karl Otto Götz mag in unserer chaotisierten Gegenwart einen Lichtblick zulassen auf einen Aufbau, für welchen solch ordnende geistige Realien dringend erforderlich sind.

Heinrich Röder.

KARL OTTO GOTZ

AUS „24 VARIATIONEN"

9 Blätter aus: „14 Variationen über drei Themen" (Farbholzschnitte). Jede Variation enthält in zwangloser Anordnung die drei Themen und die vier prinzipiellen Möglichkeiten ihrer Kombination, entstanden durch Überlagerung, Durchdringung und Verzahnung. — Jede einzelne Kombination birgt in sich beliebig viele Möglichkeiten der Variation. Bild rechts: 8 Variationen über 4 Themen, Farbholzschnitt 1945.

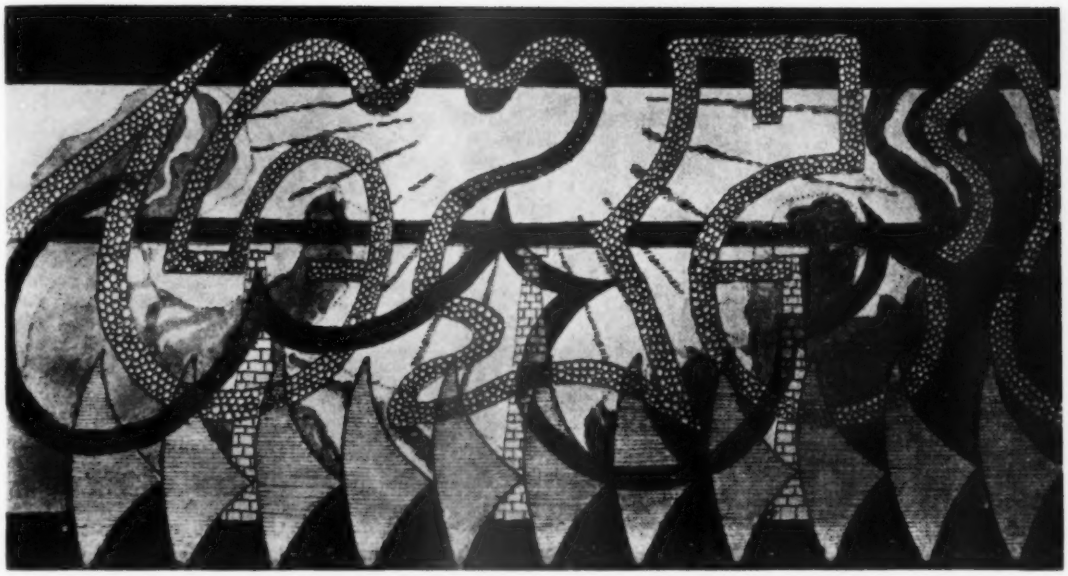


M. K. CIURLIONIS

1911 malte Kandinsky sein erstes abstraktes Bild. 1911 schloß der litauische Maler Ciurlionis seine Augen für immer. Ciurlionis) schuf schon 1904 Gemälde, die wir heute als klassische abstrakte Kunst betrachten. Kandinsky kannte sein Werk und war von ihm tief beeindruckt. Vom Osten her gesehen, ist die Erfindung von Kandinsky nichts anderes als der Anklang an das Schaffen Ciurlionis', gewissermaßen seine Fortsetzung, oder — besser gesagt — Variierung ins Programmatische und Intellektuelle. Ohnedies steht im Hintergrund dieser Erfindung die bekannte Seelenlandschaft des östlichen Menschen, seine alte Vorliebe für die Abstraktion.

Ciurlionis war kein Handwerker, kein professionaler Künstler, sondern ein Autodidakt. Der 1949 in Rom verstorbene bedeutende russische Philosoph Wjatscheslaw Iwanow nennt seine Schöpfung „profession de foi"[2]). Dieser Litauer wußte nicht, warum er malte. Er mußte es tun, ebenso wie die neolithischen Jäger die Höhlenzeichnungen von Altamira oder in der Dordogne entwerfen mußten. Kam Kandinsky zur Ergründung eines gegen die Natur gerichteten, überzeugenden Spiritualismus, so blieb Ciurlionis der Natur, ihrem erzeugenden Schöpfertum, der unendlichen göttlichen Weltkraft treu. Er steht nicht über der Natur, noch ahmt er sie nach, sondern er offenbart sie. Sein abstraktes Stilwollen wurde um symbolischer Bewegungs- und Ausdruckswerte willen sein wichtigstes Darstellungsprinzip. Er kennt nicht die amorphen, sondern die organischen Linien, Flächen und Körper, verbunden mit sinngebenden lyrischen Farben. Nicht Vorstoß ins Chaotische, sondern Vorstoß ins Kosmische; nicht der Zerfall des humanistischen Weltbildes, nicht die trennende Abstraktion, sondern das in der Anschauung ungeteilte Ganze, eine Situation, bei der die losgerissenen abstrakten Vorstellungen zur Einheit zusammengefaßt werden, — das ist das Werk von Ciurlionis. Abstrahieren heißt bei ihm vom Besonderen, Zufälligen absehen, zum Zwecke der Heraushebung des Allgemeinen und Wesentlichen. Das Erschaffen des Weltinnenraumes, ebenso wie in den abstrakten „Duineser Elegien" von Rilke. Beide bekommen sie ihr Licht von innen her, und es wäre keine schlechte Idee, die kosmischen Bilderfolgen von Ciurlionis neben den Werken des späten Rilkes zu veröffentlichen, denn ihre grundlegende metaphysische Ortlosigkeit ist die gleiche.

Herausgelöst aus der vollen Lebenswirklichkeit, dem Unterbewußten zugewandt, die Träume und Phantasien ebenso in zarten wie in hinreißend gewaltigen Kompositionen realisierend, stellt Ciurlionis sich auch ein sehr gewagtes, ja revolutionäres formalistisches Ziel. Er will die Vereinigung des Körperlichen mit dem Zeitlichen innerhalb der Möglichkeiten der bildenden Kunst erreichen, will Malerei und Musik zusammenfügen. Er sucht nicht die Musikalität der Farbe, sondern die Musik der Konstruktion, der Mechanik des Kunstwerkes, Musik seines Raumes, Musik seiner Materie. Er baut seine Temperas streng kontrapunktisch auf, als eine Reihe von symphonischen Sätzen. Im Ringen um diese musikalischen Probleme des Sehens ist Ciurlionis der erste „peintre-musicaliste", wie ihn mit Recht die französische Kritikerin Lydie Krestovsky nennt[3]). Das Bemerkenswerteste ist, daß Ciurlionis in diesem Suchen



M. K. CIURLIONIS KOMPOSITION (TUSCHE) 1907

noch eine andere Synthese findet, nämlich die Verbindung des Wissenschaftlichen mit dem Naiven im künstlerischen Schaffen. Als Musikwissenschaftler entwirft er seine Werke, als Maler ohne künstlerische Ausbildung führt er sie aus. Das Ergebnis ist, daß er auf uns wie ein Phänomen von einfachem, der Schönheit und den übersinnlichen Wundern der Natur ganz aufgeschlossenem Gemüt wirkt. Man vergißt dabei sogar, daß den Hintergrund dieser faszinierenden Naivität die verborgene dogmatische Metaphysik bildet, so wie sie Kant verstanden hat.

Bei einer massigen Wucht hat Ciurlionis viel Sensibilität und Dämpfung, beides gebunden durch eine geheime Trauer. Neben leichten, blühenden poetischen Werken stehen aufs geometrische Schema reduzierte Formen, wie z. B. der hier abgebildete Teil der Sonnensonate. Man ahnt in solchen Gemälden eine Verwandtschaft seiner geistigen Hintergründe zu kristallinischen Horizonten der jungen Braque und Picasso, die Ciurlionis nicht gekannt hat. Die vorwiegend kühlen Töne, die Farben der Tiefe und der Ferne (Vorliebe für Silbergrün) und eine starke Diktion des Fließens sind diesen Dichtungen eigen. Phantastische Landschaften voll schwärmender Poesie wechseln mit Werken des Schreckens, der Weltangst, des Grauens. Ciurlionis trägt eine ekstatische Naturreligion in sich.

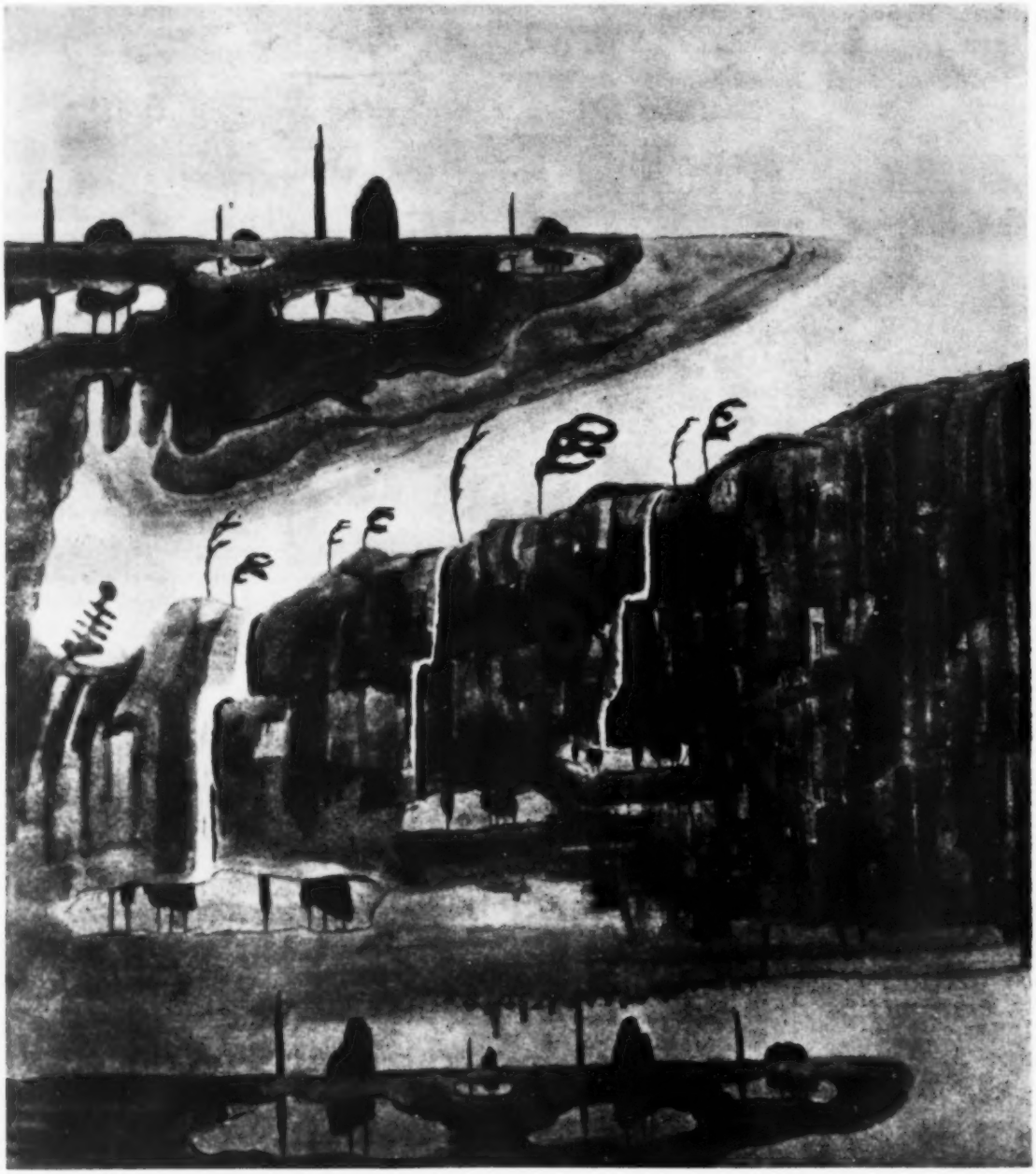
Auf der letzten Biennale in Venedig hat man im amerikanischen Pavillon viel abstrakte Kunst gesehen. Doch die Künstler der Neuen Welt haben die freie abstrahierende Formung unterdrückt, verpönt und dem Geschmack des mechanisierten Gefühls unterworfen. Deshalb denken wir mit besonderer Liebe an die Urwüchsigkeit, an die wahre Natur der Bilder eines Ciurlionis, an die Bilder, die nicht am rein Formalen, sinnlich Sichtbaren ihr Genügen haben, sondern stets über das Dargestellte hinaus noch einer weiteren poetischen Ergänzung bedürfen. Ciurlionis ist der erste abstrakte Maler[4]), aber er steht eigentlich über den Richtungen, mitten im Menschlichen, mitten im Kosmischen, als ein Pionier des modernen Bewußtseins. *Aleksis Rannit*

[1]) Siehe meinen kurzen Aufsatz über Ciurlionis in „Das Kunstwerk", Heft 8/9, 1947.

[2]) W. Iwanow, „Ciurlionis und das Problem der Synthese der Künste", im Verlag Mussaget, Moskau, 1916. (russisch).

[3]) L. Krestovsky: „La laideur dans l'art", Editions du Seuil, Paris, 1947.

[4]) Der amerikanische Kunsthistoriker Charmian Wiegand bezeichnet ihn treffend als Begründer der abstrakten Schule. — „Encyclopaedia of Art", Philosophical Library, New York, 1946.



M. K. CIURLIONIS FRÜHLINGSSONATE, ALLEGRO, 1907

M. K. CIURLIONIS

SONNENSONATE, ANDANTE, 1907

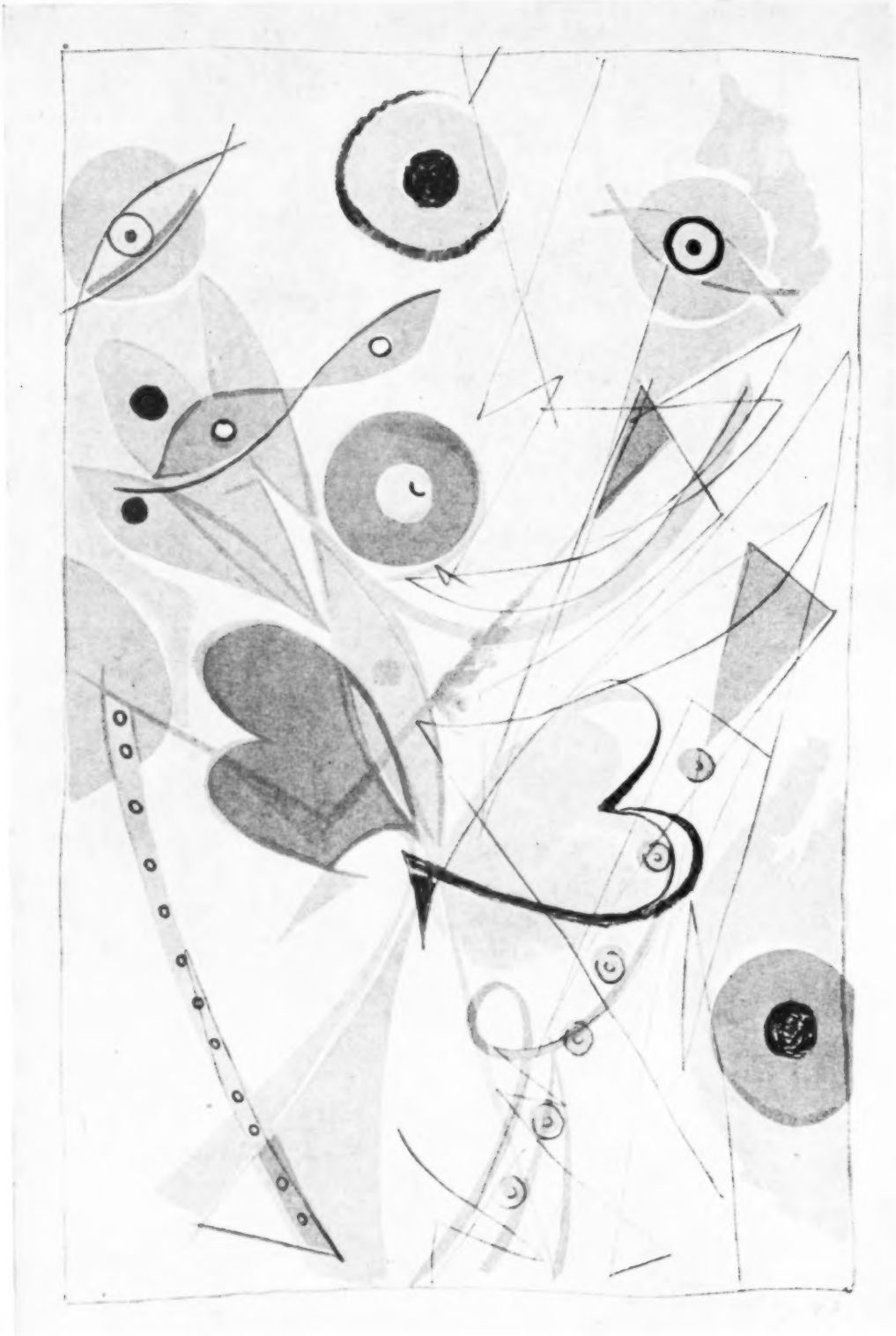
E. W. NAY FOTO HOEPFFNER

ZU LITHOGRAPHIEN VON E. W. NAY

Die Mystiker verfolgen mit unermüdbarer, schöpferischer Genauigkeit die Erscheinungsformen des Geheimen. Dieses Geheime stellt sich als der Wendepunkt dar, in dem das von Menschen Erfahrbare in das von Gott aus Erfahrbare umschlägt. Auf das Anschaulichmachen dieses Umschlagens ist aller Sinn des mystischen Sagens gerichtet, ja, das Sagen selbst als tönendes Medium führt in diesen wendenden Punkt hinein. Ein solches Medium ist nötig, um in ihm die Antwort zu vernehmen, die aus dem Unhörbaren geschieht.

Nay hat eine Folge von Lithographien geschaffen, in denen der Begehungsprozeß des Geheimen sichtbar wird. Ich nenne sie „mystisch", weil die Form- und Farbbezüge einem geheimen Stufengang folgen, in dem lückenlos wie in einer kalt-glühenden Andacht ein geheimes Ganzes verzehrt wird. Nay verfolgt, möchte ich sagen, das Geheimnis der Ganzheit, das nur bei Gott ist. Was er als genaue Form- und Farbentsprechung fühlt, was ihm aus der Ungestörtheit des Leeren heraufkommt, was er schützt, indem er überhaupt nicht hinter sich sieht, wo Psychisches oder gar Gedeutetes erscheinen will, die Unerbittlichkeit seines formenden Dranges sucht die mathematisch-kahle Fassung für ein Grenzenloses. Es ist, als wendete er den Raum nicht nur fächerhaft in der Bildfläche hin und her, auch nicht nur in einer Vielzahl sich durchfahrender Perspektiven, sondern als durchdränge er das stumme Gegebene durch und durch mit lebendiger Sichtbarkeit; daß nun nicht mehr irgend-

ERNST W. NAY, DAS BOSE



E. W. NAY, FARBLITHOGRAPHIE

SYLPHENSPIEL, 1949

welche Gegebenheiten, sondern Sichtbarkeit schlechthin erschiene! Solches Unterfangen ist nur möglich, wenn die Farbe als körperliche Gegenwart sondergleichen begriffen wird, wenn sie durch den wachen Blick der Augen den innersten Menschen hin und her wendet zu immer neuen Bezügen solchermaßen, daß das Nacheinander der aufsteigenden Farbassoziationen in ihrem zeitlichen Bewegungsgange Zeit vollzieht und in Zeitlosigkeit mündet. So entsteht nicht „mystisches Dunkel", sondern im Nebel unseres immerwährenden Werdens schaubare Wirklichkeit. Was vom Leben her, psychologisch gesehen, einer egozentrischen Besessenheit nahe scheint, ist rastloses Hingewandtsein auf Wirklichkeit. Vom Leben aus gesehen ist Schauen des Wirklichen immer Entrücktheit. Nay liebt den Mönch Juan Gris. Freilich ist der wie mit Stille umgürtet und scheinbar jenseits des spontanen Gesichts. Bei Nay dagegen lodert ein feuerscheinender Rhythmus, der sich zu überflammen droht, der das Gefährliche des Blitzhaften trägt. Hier liegen Gefahren, hier kann aus Maßlosigkeit die Leere entstehen, die nicht mehr trägt. Daß Nay nun in der Hinreißung solcher Gefahren die harte Zucht des Nicht-Spontanen, des Langsamen, sich verweigernden Handwerks, dieser ihm entgegenstehenden Farbensteine der Lithographien auf sich genommen hat, macht, daß das Hingerissenwerden auf Schritt und Tritt überprüft wird, daß die Ekstase, in Stufen zerlegt, ihm immer neu ins Gesicht sieht, daß er Leib an Leib mit einem furchtbaren Gegner ringt und daß das Ende, die Fassung, die Züge der Selbstüberwindung trägt. Juan Gris ist ein Grammatiker, ein Asket, Nay ist das nicht, aber die reine Schau der Augen überwindet ihn langsam dazu; er muß genau sein, weil er gefährdet wird von Maßlosigkeiten und weil er zugleich der Schau gerecht werden muß, in der sich ihm reine, lautende Sichtbarkeit zeigt. Dieses Ineinander von gefährlicher Ichbezogenheit und dem kühnen, kalten Gewahrwerden erscheinender Wirklichkeit macht Nays Schicksal größer als das anderer. Man kann dem „Unbekannten" gegenüberstehen, indem man es gleichsam in kleinen Dosen lockt und filtert, Nay steht ihm völlig ausgesetzt gegenüber, es ist nicht Unbekanntes, das das Wißbare mehrt, Mathematiken entzündet, Reize erzeugt, sondern Nay steht dem ungeheuren Verzehr dessen gegenüber, was ihn selbst völlig einbegreift, er ist durchaus ausgeliefert; und diesem grenzenlos offenen Gesicht antwortet er mit den genauesten Regungen seines ganzen Daseins; gerade das Grenzenlose zwingt ihn zu Stufungen, Abläufen, Farbkreisen, und so ereignet er sich im Sichtbarwerdenden als in seiner eigensten, größten Umfänglichkeit. Es ist aber dieses Umfangen nicht so besonders dem Grade nach — die Chiffren, die er erfindet, sind eher arm — sondern der Art nach; er lebt fast — so scheint es — wie im Widerschein eines unbekannten Gottes, der ihm nicht Sicherung noch Ausflucht gestattet. Von diesen harten Dingen der Selbstzucht, diesen Lithographien, geht ein Schauer aus, als würde an ihnen verstohlen, sich entziehend und dann wieder mit Macht in die Augen greifend, Sein offenbar.

Darum scheinen mir diese Dinge „mystisch": in ihnen wird etwas erkannt, das unser Leben aufhebt und von dem allein es doch wirklich lebt. *Conrad Westpfahl*

E. W. NAY, FARBLITHOGRAPHIE

IDA KERKOVIUS

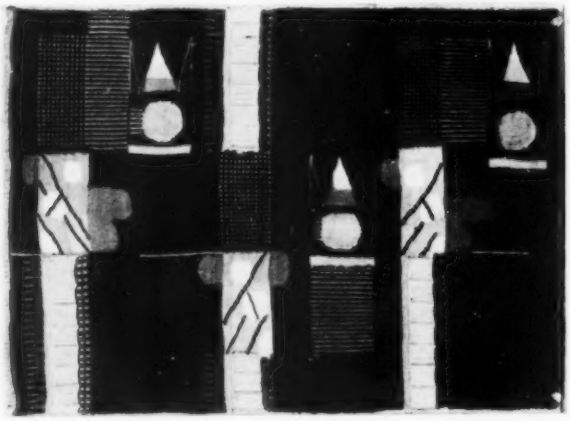
In Stuttgart lernte ich Ida Kerkovius in einem Kreise von Malern und Kunstfreunden kennen, die ganz der abstrakten Malerei ergeben sind. Einen Einblick in ihre Arbeit sagt sie mit den Worten zu: „Es wird Ihnen sicher nicht gefallen!" Diesen Vorbehalt erklärt dann, was ihr Atelier in Stuttgart-Degerloch zeigt; denn auf den ersten Blick scheint Ida Kerkovius in ihren Bildern und Wandteppichen der Natur enger verbunden als die Abstrakten. Ein Pastellbild zeigt Fischer am Meer mit Booten bei Sonnenuntergang in zauberhaft die Natur verändernden Farben und ist doch von überwältigender Natürlichkeit. Die Frage aber, ob dies nach der Natur gemalt sei, beantwortet die Künstlerin protestierend: „V o r der Natur, nicht nach der Natur! Es ist die Ostsee bei Riga, meiner Heimat, wo ich viel gemalt habe. Ich stand damals sehr unter dem Eindruck der Farbenlehre Goethes und seines Gesetzes der vom Auge geforderten Farbe. So habe ich in meinen damaligen Arbeiten vor allem diese geforderten Farben angewendet. Auch erstrebe ich immer im Sinne Goethes die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe." An einer doch sehr natürlich wirkenden Landschaft, während kurzer Rast einer Autoreise begonnen, zeigt Ida Kerkovius, wie die Natur nur die Anregung gab, während allen ihren Arbeiten oberstes Gesetz die Bildform und wichtigstes Ausdrucksmittel die Farbe ist. Auswahl und Zusammenordnung der Farben und ihre Verteilung und Formung im Bildraum sind es letztlich allein, die dem Bild Gesetzlichkeit und eine so starke Ordnung geben können, daß das Kunstwerk als eine Erscheinungsform derselben großen Weltordnung wirkt, der auch die Natur angehört. So schafft Ida Kerkovius neben naturnäheren Bildern auch abstraktere, die in reiner Vergeistigung vom Dekorativen bis in die Bereiche des Religiösen und erhabener geistiger Spannungen führen. Der einst gefaßte Entschluß, in angewandter Kunst nur abstrakt, in freier Kunst nur gegenständlich zu arbeiten, mußte nicht nur besserer Einsicht weichen, sondern auch der Unmittelbarkeit, mit der Ida Kerkovius die sie bestürmenden Eingebungen in die Tat umsetzt. Angesichts eines Häufleins farbiger Skizzen frage ich, ob diese noch ausgeführt werden sollen. Sie antwortet: „Ich weiß nicht, meistens habe ich soviel Neues!" Hier wird deutlich, daß Ida Kerkovius bei aller durchdachten Gestaltung ihrer Arbeiten nichts verstandesmäßig zu erklügeln braucht, sondern aus einem großen Reichtum lebendiger Einfälle schöpft, in denen die Farben, welche sie heute schon als selbstverständlich bezeichnet, neue Bildformen gewinnen. Diese schöpferische Phantasie bewahrt ihr Schaffen vor jeder Gelehrsamkeit und hat ihr die Herzen der Künstler ohne Unterschied der Generation gewonnen. So pflegte einer der ältesten Expressionisten, Alexei von Jawlensky (1864—1941), mir mit Recht von der so unmittelbar ihrem Schaffen Hingegebenen zu sagen: „Sie ist ganz Kunst!" Einer der heute führenden Maler, Ernst Wilhelm Nay (geb. 1902), sagte mir: „Wo andere Künstler von sich und ihren Bildern sprechen, spricht sie von Farben, vom Grundsätzlichen!" Er hob dabei als wesentlich den ohne materielles Interesse wirkenden Idealismus hervor, der dem Wirken von Ida Kerkovius einen betont privaten Charakter gebe. Dieser Wille zum Grundsätzlichen, zum Wesentlichen, zur reinen Farbe und Bildform bei Ida Kerkovius ist der letzte heute noch wirkende Teil des abenteuernden Entdeckergeistes jenes Kreises um den „Blauen Reiter", der vor dem ersten Weltkrieg die Wunder der Kunst zu ergründen auszog. Die Gedanken, welche Ida Kerkovius als bevorzugte Schülerin Adolf Hoelzels (1853—1934) in sich aufnahm und am Bauhause in Weimar bestätigt fand, haben ihn nicht abgekühlt, sondern so gesteigert, daß er noch in ihren neuesten Arbeiten brennend gegenwärtig wirkt und einer von manchen als vergangen betrachteten Epoche Aktualität gibt. Unser Gespräch kreist um die Bedeutung, welche russische Volkskunst und Ikonenmalerei — vor allem durch die führende Rolle des Münchner russischen Kreises um Kandinsky (1866—1944) und Jawlensky im Bereiche des Blauen Reiters — für die Farbe in der deutschen Moderne gewann. Ida Kerkovius ist sich einer Ableitung aus Kunsteindrücken ihrer baltischen Heimat nicht bewußt und hat Ikonen erst spät kennengelernt. Sie hat die verwandte farbige Haltung

IDA KERKOVIUS

auf dem von Hoelzel eingeschlagenen Wege gewonnen und ist überzeugt, daß Hoelzel, seit jeher vor allem dem Grundsätzlichen nachforschend, unabhängig von Kandinsky Ergebnisse fand, die denen Kandinskys verwandt sein mußten. Von beiden ihr wohlbekannten Meistern hat sie niemals Äußerungen gehört, aus denen ein Zusammenhang zwischen den Werken beider oder ein für die Entwicklung bedeutsamer Gedankenaustausch zwischen ihnen während ihrer Münchener Zeit zu schließen war. Die Erforschung des Grundsätzlichen und der Glaube an die Farbe waren eben dieser ganzen Generation die mächtigsten Antriebe.

So ist bei Ida Kerkovius auch die menschliche Figur vor allem eine farbige Erscheinung, die ihren Ausdruck durch ihre Einordnung in Rhythmus und Klang der Komposition gewinnt, ohne daß die Figur in der Einzelform oder Geste expressionistische Schärfe erhält. Diese Schärfe entspricht Ida Kerkovius so wenig wie der zwei Jahre älteren Paula Becker-Modersohn: hier sind im Bereich des Expressionismus zwei selbständige Formenwelten von höchstem Kunstwert warm und echt ohne Gezwungenheit und Krampf aus dem weiblichen Empfinden gewachsen. Während aber die schon 1907 in den ersten Jahren des Expressionismus dahingegangene Paula Becker-Modersohn ihr Höchstes in charakteristischer Erfassung des Menschen selbst mit den Augen einer Frau und Mutter gab, konnte Ida Kerkovius, die von jener nicht mehr erlebte Entwicklung der neuen farbigen Möglichkeiten schöpferisch verarbeitend, jenen Bereich des Weiblichen ausschreiten, in welchem die Frau Mann und Kind kraft ihrer Phantasie und ihrer kunstreichen Hände zu beglücken und in den Bann ihrer seelischen und geistigen Kräfte zu ziehen vermag. So hat Ida Kerkovius in vielen Bildern die ursprüngliche Frische und naive Überzeugungskraft der Frau, die dem Kinde Märchen erzählt, in ihren Wandteppichen und Glasfenstern die handwerklich dienende, aber des Wesentlichen bewußte Haltung, welche in alten Zeiten das Schmuckwerk zu echter Kunst erhob. Ihre abstrakten Arbeiten führen weiter in den Bereich der modernen Frau, die ohne ihr gefühlsbetontes weibliches Wesen zu verleugnen, an wissenschaftlicher Geistesarbeit mit Erfolg teilnimmt, und steigern sich zum Ausdruck begnadeter Erkenntnis und zu feierlich-priesterlicher Haltung. Die vielfältigen Inhalte und Techniken ihrer Bilder, Teppiche und Glasfenster vermag nur unmittelbares Schöpfertum mit einer im Ausdruck von Naivität und Erkenntnis gleichen Intensität zu meistern, die männlicher Leistung nicht nachsteht. In ihren naturnäheren Arbeiten aber werden viele, die eine innige Verbindung von Kunst und Natur suchen, sie durch Ida Kerkovius ähnlich überzeugend verwirklicht finden, wie etwa durch die letzten Stilleben Jawlenskys, oder wie durch Spätwerke von Nolde, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Heckel aus dem Bereich der „Brücke" und etwa durch Schlemmers „Fensterbilder" aus dem Bereich des Bauhauses heraus. Diese Werke sollten ein Anlaß sein, das Verhältnis des Expressionismus zur Natur in seiner ganzen Intensität verstehen zu lernen und die im großen Erbe jüngster Zeit verkörperten grundsätzlichen Erkenntnisse als Bereicherung und Verpflichtung auch für neue Wege zu empfinden.

Hans Lühdorf

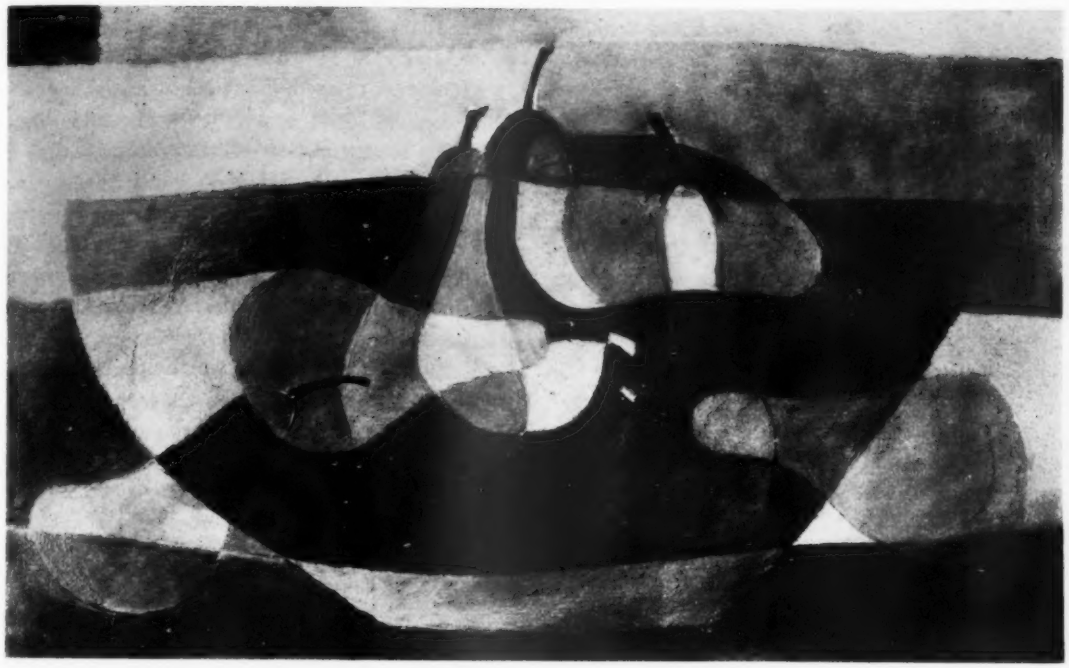


IDA KERKOVIUS TEPPICH, 1929

FRITZ LEVEDAG, KRUGE

FRITZ LEVEDAG

ZWEI FIGUREN, 1947



FRITZ LEVEDAG BIRNENBILD

FRITZ LEVEDAG

Der Maler Fritz Levedag hat einen ungewöhnlichen Weg hinter sich, einen Umweg, der sich dem Rückblickenden doch als sein Weg zur Kunst bestätigen mag. Der Sohn eines Bäckermeisters, 1899 in Münster geboren, sollte das Handwerk des Vaters erlernen. Er erlernte es bis zum Examen einer Fachschule. Sein Herz gehörte jedoch der Kunst, dem Malen, dem Modellieren, dem Geigenspiel. Diese Neigung nährte sich aus einer Notwendigkeit. Mit 24 Jahren konnte Levedag ihr nicht länger widerstehen. Eine private Zeichenschule in München entdeckte die ungewöhnliche Begabung des Spätberufenen, die Kunstakademie in Düsseldorf stärkte sie, im Bauhaus fand sie den ihr gemäßen Geist. Dennoch läßt sich mit dem Hinweis „Schüler von Klee und Kandinsky" wenig über die Art Levedags sagen. Jeder war einmal Schüler. Wessen Schüler er war, wird auf die Dauer nebensächlich. Wesentlicher ist, daß er selbst schließlich Meister wird.

Levedag ist nicht nur Maler abstrakter Bilder, er ist auch ein unermüdlicher Theoretiker. Wer in seinem Atelier im Turme des Schlosses Ringenberg bei Wesel sitzt und die Mappen durchblättert, in denen sich die Form- und Farbversuche und Aufzeichnungen häufen, sieht, welche Arbeit hinter den Formen der abstrakten Bilder liegt, die das Mißverständnis so leicht als Laune eines müßig verspielten Augenblicks belächelt. Levedag bezeichnet die Kunstrichtungen bis 1910 als Ikarus-Formen. Im Ikarus-Zeitalter mühte sich der Mensch, den Traum des Fliegens zu verwirklichen. Sein Versuch blieb in Form und Technik dem Vogel verpflichtet. Die Kunst des Ikarus-Zeitalters war, wenn auch in verschiedener Art, der sichtbaren Wirklichkeit verbunden. Die Zeit seit 1910 nennt der eigenwillige Westfale die Epoche der Homunculus-Formen. Ihr Mensch läßt sich nicht mehr vom Nachahmungstrieb leiten. Seine Flugmaschine ist nicht mehr Abbild oder Nachempfindung des Vogels, sondern ein

neues Ding aus „der Idee des Fliegens plus Schnelligkeit". Seine Kunstwerke, die Bilder der gegenstandslosen Kunst, sind nicht mehr Abbilder oder Darstellungen, sondern selbständige Neubildungen, gemalte Ideen, Levedag hat seit 1945 wieder in allen Abarten der abstrakten Kunst gemalt. Seine „2 Figuren 1947" sind das Beispiel eines wohlklingenden abstrakten Bildes im engeren Sinne. In ihnen vollendet sich die Abstraktion der menschlichen Gestalt. Vom Körper der Menschen bleiben nur großzügige, sich überlagernde Konturen übrig. Dennoch überzeugt das Bild bis in die Gebärde hinein. Trotz der sehr weitgehenden Abstraktion bleibt auch das Vorbild der menschlichen Gestalt erkennbar. Das gilt ebenso von der farbenstarken „Kleinen Nachtmusik". Das Bild wirkt auf den ersten Blick, als sei es aus roten, blauen, weißen und gelben Steinen langfugig aufgeschichtet. Man möchte es unwillkürlich dem Konstruktivismus zuschreiben. Gewiß, diese Art des Bildbaus ist konstruktivistisch. Sie beschränkt sich hier aber auf das Unorganische, das Ufer, den Fluß, den Kahn und die Gewänder der Menschen. Die Beine und Hände der zwei Frauen und des Mannes am Ufer, die laublosen Bäume und die Sichel des Mondes erscheinen dagegen in einer weitgehenden Abstraktion. Das Bild ist eine Mischung aus konstruktivistischen und abstrakten Elementen. Mit diesen Mitteln erreicht der Maler eine beglückende, noch lange im Betrachter nachklingende Harmonie. Das „Bunte Schweben" ist dagegen ein Werk der absoluten Malerei. Ihm fehlt jeder Anklang an die Dinge der sichtbaren Natur. Reine Formen, Kreise, Ellipsen und Vielecke ordnen sich neben und übereinander in der Fläche zum Kunstwerk. Die übliche Frage: „Was bedeutet das?" wird hier im wahrsten Sinne des Wortes gegenstandslos. Grundbildend ist ein neues Ding geschaffen, ein Bild schlechthin, das der Natur so fern ist wie das Düsenflugzeug dem Vogel. Von dem „Feuervogel" aus dem Jahre 1945 läßt sich das nicht ohne Einschränkung sagen. Gewiß, auch er ist aus absoluten Elementen zusammengewachsen. Die Kreise und Ellipsen verlieren aber das schwebende Gleichgewicht, sie verschlingen und überlagern sich zu einem Wesen der Magie oder des Mythos, das kreisende Sonnen in sich trägt und sein Vogelhaupt der letzten Sonne entgegenreckt.

Levedag liebt die kleinen Formate. Ein Bild von 40x60 cm gehört schon zu seinen großen Gemälden. Wer die Photographien seiner Bilder sieht, vermutet indessen Riesenformate. Levedag gestaltet monumental. Monumentalität ist auch im abstrakten Bilde möglich. Sie wird bei ihm allerdings ebensowenig von der Rahmenlänge bestimmt wie beim naturnahen Bilde. Sie kann sich den überlebensgroßen Gestalten eines Wandgemäldes versagen und einem abstrakten Kleinmeister ihre innere Größe schenken. Monumentalität und Tektonik zeichnen die westfälische Kunst seit altersher aus. Levedags Neigungen kommen ihnen zudem entgegen: er stand Gropius nahe und war jahrelang als Architekt tätig.

Etwas von dem westfälischen Hang zum Hintergründigen spricht in der gläsernen Durchsichtigkeit seiner Bildelemente: wie oft sie sich auch überlagern, die überdeckten bleiben stets sichtbar, verändern aber die Farbe, als ob das überlagernde Element aus farbigem Glas sei. In der Farbe sind seine Bilder nicht so stark, sondern eher zurückhaltend und von der Schwermut eines vorherrschenden Blaus gedämpft. In den letzten Gemälden scheint sich die Farbe allerdings aufzuhellen. Die Formate wachsen heute ein wenig, die Gestaltung wird gelöster, der Pinselstrich freier, die Formen vereinfachen sich, die Komposition begnügt sich mit wenigen, wesentlichen Elementen. Man erinnert sich vor dieser Entwicklung an einen Satz von Antoine de Saint-Exupéry: Vollkommenheit und Schönheit seien erreicht, wo man nichts mehr fortnehmen könne. (Er sagt das vom modernen Flugzeug, auf das auch Levedag bei Gesprächen über abstrakte Kunst gern hinweist.) Diese Vollendung wird dem abstrakten Maler allerdings so wenig geschenkt wie dem naturnahen. Wer die Bilder Levedags aus den Jahren 1926 oder 1931 mit den Werken von 1945 oder 1947 vergleicht, ahnt den Aufwand von Mühe und Zucht, der nötig war, um zu dieser maßvollen Ordnung zu kommen. Maß und Ordnung geben auch dem abstrakten Bilde seinen Rang. Vielleicht waren die sehr kleinen Formate und die kompakte Gestaltung eine Selbstbescheidung des Malers auf dem Wege zu Ordnung und Maß. Für diese Vermutung spricht, daß Levedag sich heute langsam beiden entzieht. Wer festen Boden gewonnen hat, kann sich freizügig und gelöst der neuen Sicherheit freuen

Anton Henze.

P'U CH'UAN BÄUMCHEN

FRITZ VAN BRIESSEN

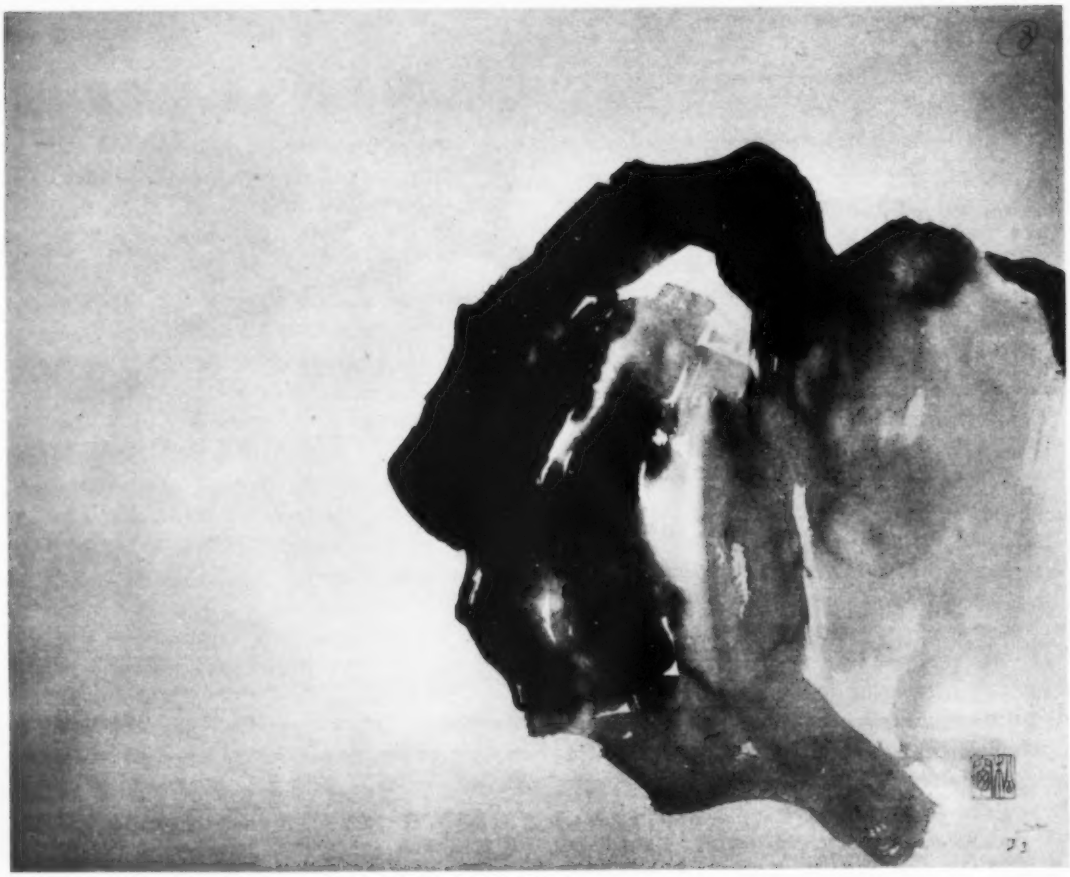
ZUR TECHNIK DER CHINESISCHEN TUSCHMALEREI

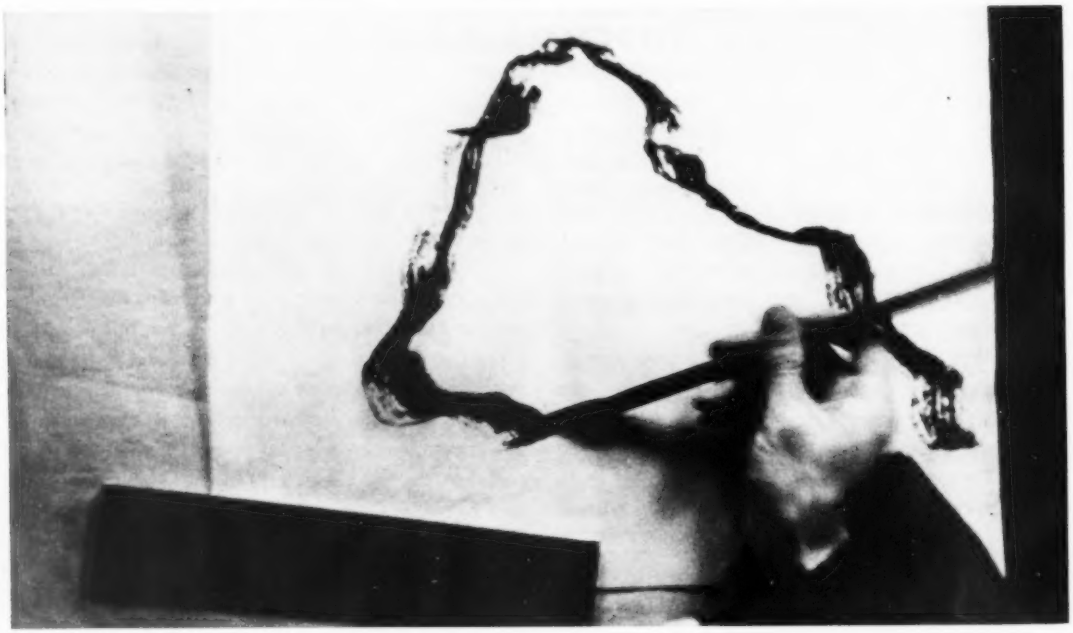
Der chinesische Maler schöpft aus dem reichen technischen Arsenal einer uralten Kunstausübung. Mit den überlieferten Mitteln, individuell gehandhabt, formt er die Natur um, nicht nach; sein Werk bleibt zugleich ein Stück Natur oder ihre Ergänzung.

Die kollektive Erinnerung vieler Künstlergenerationen hat in festen, aber wandlungsfähigen Elementen und Methoden Gestalt gewonnen; sie wird im Augenblick der Schöpfung ohne Zögern lebendig. Da der Maler Pinsel und Tusche bis zur Perfektion beherrschen muß, bevor er wirkliche Kunstwerke schaffen kann, arbeitet er im Raume technischer Freiheit; Inspiration oder Plan fließen ohne Hemmung auf die Malgrundlage.

Umrißlinien (lun k'o), Formungslinien (ts'un), Tupfen (tien) stehen dem Maler als Typformen, Abstraktionen auf der Ebene der Form zur Verfügung; mit den Techniken des Pinsels- und Tuschegebrauchs (yung pi und yung mo), Abstraktionen auf der Ebene der Darstellung, fügt er sie in einer mathesis universalis zusammen.

Die leeren Zeichen erlernter Formen werden von Pinsel und Tusche mit Leben erfüllt; die Abkürzungen der Bild-Symbolik tönen unter den Händen des Meisters zu





immer neuen Glasperlenspielen zusammen. Wer nur technischer Könner ist, wird — wie so oft in China — im Formalismus erstarren; der große Künstler jedoch erobert sich mit den gleichen Mitteln den Raum jenseits der Freiheit.

Aber es ist hier der Unterschied zwischen Virtuosität und Genialität subtiler als im Westen, schwerer erkennbar und daher Anlaß zu manchem Fehlurteil. Kaum in einer Kunstübung der Welt wird so deutlich, daß das Ziel der technischen Perfektion die Überwindung der Technik ist. Erst wenn die Technik so vollkommenes Fahrzeug der Idee geworden ist, daß sie bescheiden hinter ihr verschwindet, öffnen sich die Tore echter Kunst. Das Schwierigste ist so schwebend geworden, daß es widerstandslos gestaltet.

Dann kann jene Erfüllung mit Sinn beginnen, die in China Form- und Inhaltssymbole nach dem universalen Gesetz von der Vereinigung der Gegensätze nahtlos zusammenfügt. Das Dunkle und das Helle (shen tien), das Gestreckte und das Geknickte (ch'uan chih), das Leere und das Erfüllte (hsü shih), das Fallende und das Steigende (chi' tu), das Offnende und das Schließende (k'ai ho), Gastgeber und Gast (chu k'o), Hügel und Tal (ch'iu ho), Himmel und Erde (t'ien ti), das Weibliche und das Männliche (yin yang) schlechthin formen dann jenes Gemeinsame, die Landschaft, die im Chinesischen shan shui, Berg und Wasser, also Hartes und Schmiegsames genannt wird. Das Vereinzelte ist darin kaum mehr als solches unterschieden, und doch ist das Ganze erkennbares Bild. Das Gleichgewicht zwischen Abstraktion und Verwirklichung ist erreicht.

*

Die Bilder:

1. In kaum einer Minute fließt ein Bäumchen aus dem Pinsel (yang) auf das Papier (yin). P'u Ch'üan.
2. Technik der „hingewischten Tusche", p'o mo, ausgeführt von P'u Ch'üan.
3. Technik des „fliegenden Weiß", fei po, mit gerolltem Pinsel ausgeführt von P'u Ch'üan.
4. Chinesisches Rollbild mit Glückszeichen.

Schreiben und Malen sind in China nahe verwandt; ihre Instrumente und Techniken entsprechen und ergänzen sich.

JULIUS BISSIER DER GRUNDRISS DES SEINS

JULIUS BISSIER

Der kleine Ort Hagnau träumt, gebettet in die Apfel- und Birnenblüte, östlich von Meersburg, an jenem nördlichen Ufer des Bodensees, das bei klarer Sicht die drohende Alpenkette im gewaltigen Anmarsch erlebt. Die Automobile parken aber nur in Meersburg, das die biedermeierliche Idylle — Hagelstange hat sie besungen — die Traumwelt der Annette längst an das unbeträchtlichere Hagnau abgetreten hat. Dieser Ort ist eine der stillen Pflanzstätten östlicher Mystik im Westen, denn schon die nahe Weite der Wasserfläche beginnt in der voralpinen Höhe von selbst zu meditieren.

Das köstliche Blumengärtchen, die Tulpen, Fliederbüsche, Steinpflanzen, die der Weberei Bissier vorgelagert sind, musizieren in den Farben und Lichtern wie eine verspätete Nachrede zu Stifters „Bunten Steinen". Diese liebenswürdige Farbapotheke ist eine ausgezeichnete Vorbereitung zu dem Tresor an Monotypien, Drucken, Tuschezeichnungen und Experimenten, die der Maler Jules Bissier in seinen Schränken vergraben hat. Die künstlerischen Schätze, die im Nachkriegsdeutschland verborgen sind, lassen sich auch heute noch nicht bestimmen. Eine beruhigende Epoche, die weniger vom materialistischen Erwerbs- und politischem Kriegsfieber geschüttelt wird, wird an ungewöhnliche Entdeckungen gehen können. Die Schränke und Schubladen der Dichter gelten als leer. Die Schränke der Maler sind trotz der Ausstellungsbereitschaft der Nachkriegszeit immer noch voll.

Man darf allerdings nicht mehr den ästhetischen Maßstab als die allein gültige Richtschnur an diese Malerei legen. Es ist ohnehin fraglich, ob die ästhetische Souveränität, die den Franzosen so angemessen ist, auf die

wesentlichen deutschen Maler angewandt werden darf. Der Fall Willi Baumeister ist da eine Ausnahme, die durch sein fast philosophisches Verhältnis zur technischen Veränderung des Menschen bestimmt ist. Die beunruhigenden Wandlungen, die unsere jetzige Epoche unterziehen, lassen weit eher eine Mystik erwarten, wie sie Grünewald - Nithart an der Schwelle der aufkommenden deutschen Renaissance beschäftigt hat. Diese Mystik ist in der neuen deutschen Lyrik nachzuweisen: sie entspringt einem intensiven Verhältnis zur Natur, das sich mehr und mehr zu einem geheimnisvollen Zwiegespräch zwischen verhüllten Kräften und dem Menschen ausweitet. Diesem Zwiegespräch ist der bildnerische Naturalismus nicht gewachsen. Er würde es niemals wagen, das Bild von Sais zu entschleiern und hinter den Vorhang zu schauen, um in die Werkstatt des Göttlichen Einblick zu nehmen. Aber Mystik, mikroskopische Genauigkeit, symbolische Tiefe und bedingungslose Beobachtung dessen, was ist, scheinen heute bei einem nicht unwesentlichen Teil deutscher Maler ein überraschendes Bündnis einzugehen. Bei Jules Bissier, dem alemannischen Freiburger mit dem französischen Einschlag, wird sie zu einer westlichen Form östlicher Weisheit. Es gibt in der Tat ursprüngliche Ansätze zu einem deutschen Taoismus.

Wir lieben den japanischen Blütenzweig und die chinesische Gebirgslandschaft als Symbol der allwaltenden Leere. Es ist gefährlich, gleichartigen Erfahrungen des westeuropäischen Denkens die Bezeichnung „abstrakt" zu geben, ganz einfach, weil eine solche Etikette nichts über die Sache selbst aussagt. Es wäre besser, den Betrachter an die neue Grunderfahrung eines Malers wie Bissier heranzuführen, zumal dieser Maler die mühsame Schwenkung vom gegenständlichen Bild zur mystischen Schau erst in einem späteren Entwicklungsstadium vollzogen hat. Das heißt, er hat den Weg vorgelebt, den unser Auge gehen wird. Es ist sehr merkwürdig, daß auf diesem Weg sehr bald die Zensur „kunstgewerblich" geprägt worden ist, um anzuzeigen, daß diese Art Malerei einen Gebrauchszweck untergeordnet sei, während die Landschaften und Porträts als unabhängiges „Weltbild" gewertet wurden. Das ist Paul Klee, Schlemmer, Kandinsky, Baumeister gleich gehässig widerfahren. Da aber alle diese Maler mit dem virtuosesten impressionistischen Bild begonnen hatten, war ihre Wandlung damit nicht zu erklären. Sie hatten ja ihr Weltbild und es war nicht einzusehen, warum sie dies Bild preisgegeben hatten, um es gegen etwas weit „Primitiveres" einzutauschen.

Aber vielleicht lag es gerade daran, daß sie nur das Bild der Wirklichkeit, aber nicht die Wirklichkeit selbst in der alten, gegenständlichen Manier auszusagen wußten? Lag ihnen daran, auf das weiße Papier, die Leinwandfläche an Stelle eines Abbilds etwas Wesentlicheres hinzuzaubern? Das ist bei Bissier deutlich zu verfolgen. Er hat seine Experimente in der alten Manier, die ihn etwa auf der Linie Mense-Sironi-Kanoldt beortet hätten, erst spät abgebrochen. Der Einschnitt ist erst gegen 1930 erfolgt. Bedenkt man, daß einmal Hans Adolf Bühler, jene innige, deutschtümelnde Verlogenheit eines zeichnerischen Könners, sein Ausgangspunkt war, so ist schwer zu begreifen, daß Brancusi in Paris, der abstrakte Bildhauer, und Mondrian unauslöschliche Eindrücke bei ihm hinterlassen haben. Der Einschnitt muß daher mehr, ja etwas anderes als einen Wandel der Technik bedeuten. Bei Bissier war die Begegnung mit Willi Baumeister der Anlaß (1929). Dann setzten die Experimente in der Art von Léger ein, der auch Baumeister periodisch beeinflußt hat und Gegenstand eines der schönen deutschen Essays über moderne französische Malerei geworden ist: ich meine den Essay von Baumeister über Léger (1949).

Wahrscheinlich ist es gleichgültig, welche Durchgangsstadien der moderne Maler braucht, um auf sein Eigentliches zu stoßen. Dies „Eigentliche" ist aber immer in einem identisch: aus dem Abbild wird die unmittelbare Anzeige des geheimnisvoll Verborgenen, wird ein mystisches Zeichen, ein magisches Symbol, als ob die Knospe des Wirklichen, die im Naturalismus noch verhüllt war, aufspränge.

Wohin führt dieser Weg? „In den Städten sterben sie wie Fliegen / und wissen nichts von der Befreiung. / Ich sitze wie ein Kind und spiele mit den Farben Schwarz und Rot und Grün." Das ist die neue Malweise, vom Maler Bissier selbst ins Wort gebracht. Die ungeheure Last des materialistischen Naturalismus fällt wie Bleigewicht ab. Der Mensch erobert wieder die spielende Freiheit des Kindes, um das „Verborgene" unmittelbar

durch sich hindurchgehen zu lassen. Daraus werden sich nun Anordnung des Bildes, Komposition, Farbe, Fläche, Formwerte bestimmen: es ist kein Zufall, daß die Analogie zur östlichen Malerei, namentlich der Chinesen, immer enger wird, ohne daß die konstruktiven Ideen des Westens deswegen verraten würden.

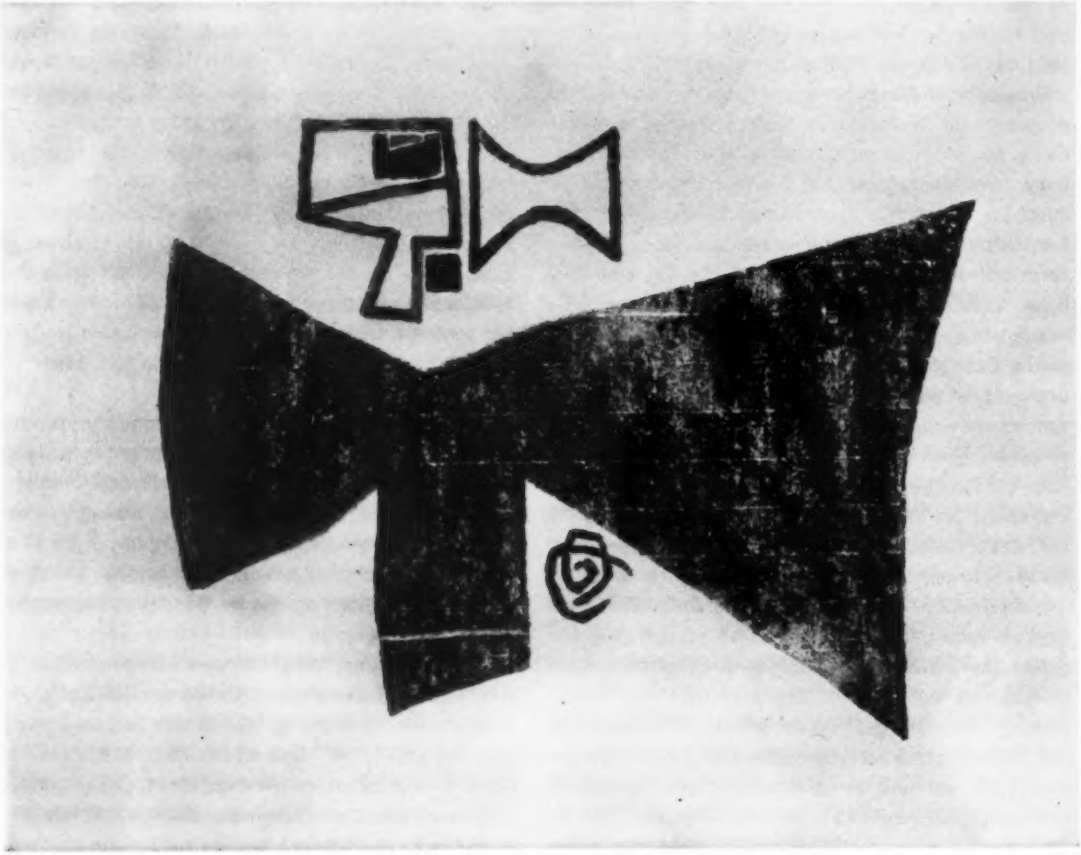
Nicht ohne leise Ironie, die bei Klee sogar vordringlich ist. „Am Drahtzaun steht die Witwe Haas / Sie schaut mir zu, wie ich das Holz zersäge / Im okulierten Pflaumenbaum / ganz oben sitzt die Amsel, / die ich flöten höre." Wie hier im Wort, verändert sich auch der Sinn des sogenannten „Bilds". „Ich werfe meinen Schatten vor mich hin / vom Straßenlicht in meinem Rücken. / Die Nebelwalze auf dem See / rollt lautlos näher." (Bissier)

Es wäre sinnlos, die neue Zeichensprache des Bildes beschreiben, inhaltlich festhalten zu wollen.

Diese Art Lyrik bedarf der Einübung im Sehen. Das Auge muß durch die paar Haltepunkte, die der Maler andeutet, hindurchgehen, um auf die ungeheure Fülle vorzustoßen, von der Pinsel und Tusche nur einen fernen Reflex festgehalten haben. Es sind bei Bissier nur wenig Symbole: Fruchtkern, Knospe, Kristall, die minoische Doppelaxt, Welk und Reif, Bergend-Geborgen, Zista (Körbchen).

Erst wenn wir entdeckt haben, was für eine neue Welt da auf uns zukommt, kann jene seltsame Liebe beginnen, die eine breite Offentlichkeit heute schon einem Meister wie Paul Klee entgegenbringt.

Egon Vietta



JULIUS BISSIER — DOPPELAXT (MONOTYPIE) 1950

G. K. SCHMELZEISEN, KOMPOSITION

GÜNTHER W. MÜHLE

VOM PSYCHOLOGISCHEN STANDPUNKT AUS

ZU ZWEI BILDERN VON WILLI BAUMEISTER UND MAX ERNST

In der oft hochgradigen Steigerung des künstlerischen Ausdrucks, die allen subjektivistischen Epochen der Kunst eigen ist, verbirgt sich die Sehnsucht des Künstlers nach dem wahren Leben und der unmittelbaren Erlebniswirklichkeit, nach einem Leben und Erleben aus erster Hand. Auch die radikale Richtung des modernen Kunstschaffens, die man nicht besonders glücklich „abstrakte" Kunst genannt hat, sucht vielfach das Ursprüngliche emotionaler Bewegtheit bildnerisch zu gestalten. Sie will die elementaren Ausdrucksmittel Linie, Fläche und Farbe in ihrem spezifischen Ausdruckswert zur Geltung bringen und freimachen vom Gegenstand, der ihr ein außerkünstlerisches Element ist. So ist der Weg eines Künstlers wie Baumeister in gewissem Grade ein Rückweg vom Gegenständlichen über das Vorgegenständliche zum Emotional-Zuständlichen. Vorgegenständlich im Sinne der modernen Psychologie sind anmutungshafte Erlebnisse, die der klaren Erfassung eines Objektes vorhergehen. Sie sind experimentell für das kindliche Wahrnehmen nachgewiesen, ebenso aber auch für das des Erwachsenen in seinen Initialphasen. Man kann sie den seltsam unscharfen Eindrücken vergleichen, die entstehen, wenn in der Dämmerung oder im Nebel die Konturen der Gegenstände verschwimmen und eine beinahe traumhafte oder gar spukhafte Atmosphäre die Wirklichkeit eigentümlich einhüllt.

Manches der Bilder Baumeisters wirkt wie eine hochkünstlerisch gestaltete Veranschaulichung solcher noch vorgegenständlicher Anmutungen. Die Möglichkeit, daß eine solche Übereinstimmung von Kunstschaffen und psychologischem Tatbestand bewußt angestrebt sein könnte, schaltet bei der geringen Popularität der einschlägigen psychologischen Untersuchungen völlig aus. Um so überraschender muß die Tatsache der Konvergenz sein. Baumeister distanziert sich z. B. in der hier wiedergegebenen Komposition vom Gegenständlichen, indem er die Umrisse auflöst und damit die diffusen Stimmungs- und Anmutungswerte freimacht, die durch eine scharf konturierte Figur eher beeinträchtigt als akzentuiert würden. Etwas spukhaft Irrationales liegt in dieser Darstellung. Der Beschauer ist fasziniert von dem seltsam klotzig Aufragenden, sich massig Türmenden und beinahe unheimlich Drohenden, das sich wie ungefüge lebendige Massen in stampfender Bewegung heranwälzt. Noch oszilliert das Gefühl und bleibt hochgradig dynamisch. Das Gefühlserleben, nicht das begriffliche Erfassen beherrscht Gestaltung und Eindruck. Eine physiognomische Anmutung ist hier ins Bild umgesetzt und belebt die Fläche. Eindeutig ist im Grunde nur der emotionale, nicht der gegenständliche Gehalt, die innere Bewegung, nicht die formale Beschaffenheit.

Nun ist es denkbar, daß sich das Erleben in Richtung des traumhaft Gegenständlichen verdichtet. Dann müßte eine ähnlich unwirkliche, oder besser: überwirkliche, surrealistische Fassung entstehen, wie wir sie in dem Bilde von Max Ernst finden. Dort ist das Überwirkliche gewollt als Durchdringung von Bewußtem und Unbewußtem, von Wirklichkeit und Traum — man könnte sagen: als mehrschichtige Bewußtheit. Der Gegenstand wird auf eigentümliche Weise Zeichen eines zwiespältigen Erlebens.

Die bizarren Wesen im Bilde Max Ernsts, die einen plump grotesken Tanz aufzuführen scheinen, sind uns ferner und näher zugleich als die vagen Phantome Baumeisters — animalischer und menschlicher, und eben darum unmenschlicher. Irgendwie sind primitive Schichten aufgestört —, aber die Darstellung ist nicht primitiv, auch wenn sie Primitives weckt. Handfeste Realität scheint von oberschichtiger Ironie in gewagter Weise durchsetzt und um ihre Substanz gebracht. Trotz alles Primitivismus treibt eine fast literatenhafte Raffinesse die Darstellung über die Grenze des künstlerischen Ausdrucks in den Bereich des bloß Gewollten, zu betont Originellen.

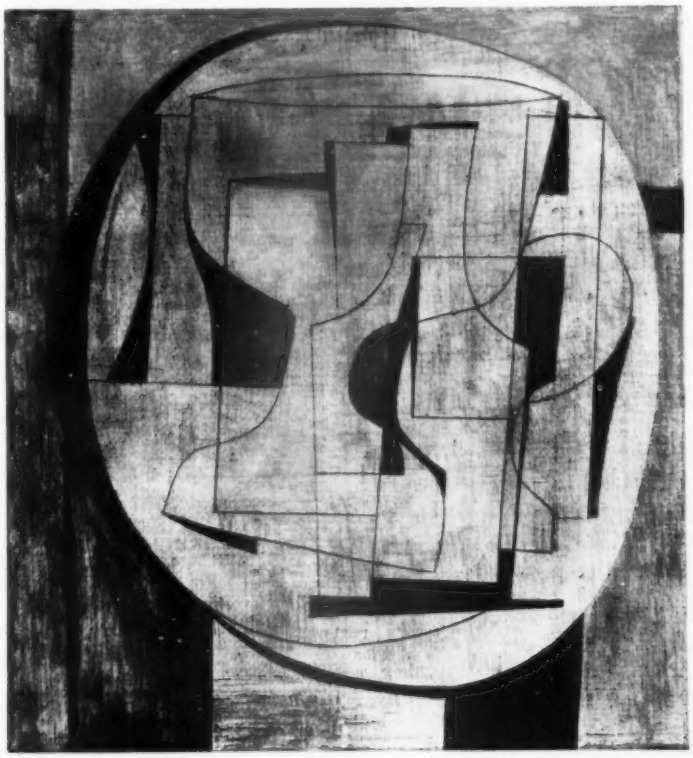
Damit sind die Möglichkeiten des Erlebens stark einge-

WILLI BAUMEISTER — AUFZUG DER GIGANTEN

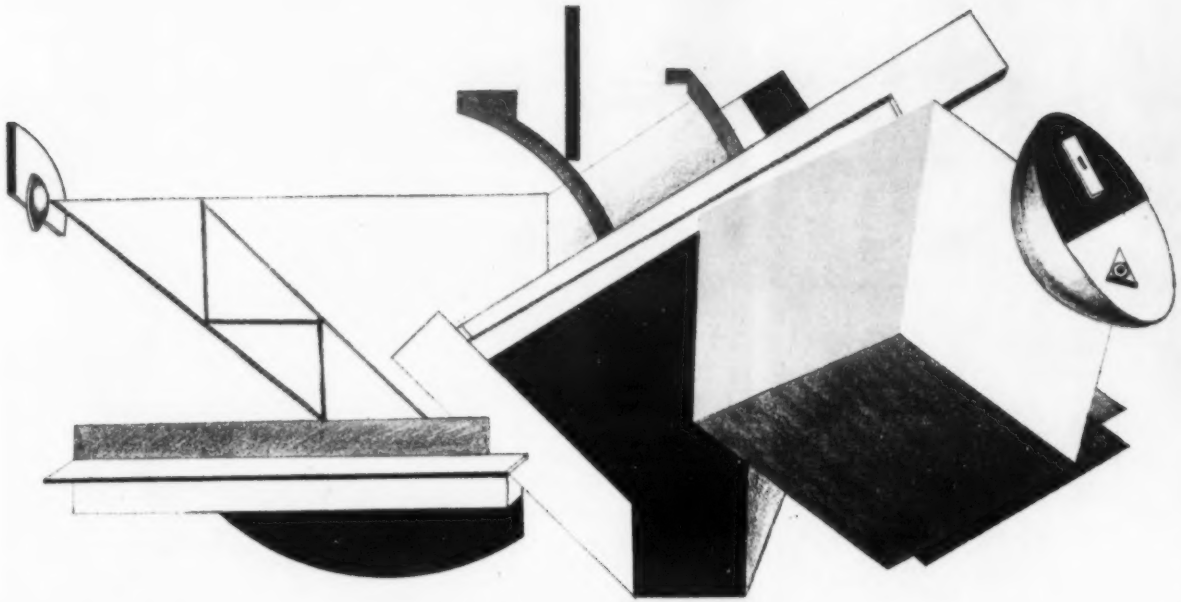
MAX ERNST — SIE SIND ZU LANGE IM WALD GEWESEN

schränkt. Bei Baumeister bleibt der Phantasie ein weiter Entfaltungsspielraum, weil kein scharfer Umriß gegenständlich ausrichtet und einengt. Das Emotionale ist direkt angesprochen, man ist unmittelbar mitbewegt in der Bewegung des Bildes. Bei Max Ernst dagegen vermag der Beschauer kaum im Bereich des bloß Gefühlshaften zu verharren, er kann sich dem Sog des Gegenständlichen nicht entziehen. Ernsts Gestalten sind dem Gefühl um ein gut Teil ferner, trotz ihrer scheinbar emotionalen Sättigung. Das Bizarre liegt mehr in dem Unverhältnis der Vorstellungen, die aus verschiedenen Lebenskreisen, aus Traum und Wirklichkeit, in ironischer Verzerrung zusammenschießen. Erst auf dem Umweg über die Vorstellung löst sich das Gefühlserlebnis aus. Die Akzente haben sich verschoben, beim Künstler wie beim Betrachter. Die schärfer objektivierte Form entsteht auf Kosten des Reichtums emotionaler Möglichkeiten; sie rafft zusammen, greift eine einzige heraus und läßt sie bildhaft werden, freilich oft in hoher Klarheit. Die proteushafte Wandelbarkeit und breitflächige Dynamik innerer Bewegtheit ist reguliert, gestaut und in Kanäle geleitet. Das Erleben hat sich präzisiert, doch eben damit an gefühlshafter Unmittelbarkeit verloren. Weil etwas Bestimmtes angezielt ist, kann die ursprungshafte Vielfalt des Emotionalen nicht mehr so lebendig zum Ausdruck kommen.

Erlebnisnäher ist Baumeisters Bild. Daß es lebensfremder erscheinen mag, beruht in der eigentümlichen Ausrichtung unserer Wahrnehmung auf visuelle Daten. Unsere Welt ist eine Welt der Gestalten mehr als der Gefühle, die, wo sie in nahezu reiner Ausprägung vorkommen, ungewohnt und fremdartig erscheinen.



BEN NICHOLSON STILLEBEN 1950



FEDOR STEPUN

DAS SCHICKSAL DER ABSTRAKTEN KUNST IN RUSSLAND

Der russische Vorkriegsfuturismus hatte weder mit dem Sozialismus, noch mit dem Proletariat, noch mit der Internationale je etwas Gemeinsames. Diese revolutionäre Strömung in der Kunst hatte seit je außerhalb der Politik gestanden, barg aber gerade darum von allem Anfang an die Gefahr in sich, jeder ausgesprochen radikalen politischen Richtung zu verfallen. Im Jahre 1914 prahlte der Führer der Futuristen, Wladimir Majakowskij, mit äußerst frechen Versen, in denen er seinen Willen kundtat, die „blutbefleckten russischen Bajonette an den Seidenröcken der Wiener Kokotten abzuwischen". Den meisten „fortschrittlichen" Kritikern erschien der Futurismus zu jener Zeit eher als eine pöbelhafte reaktionäre, denn als eine progressiv-sozialistische Kunstmode. Allen im Geiste Maxim Gorkijs erzogenen sozialistischen Parteifunktionären war der Futurismus ein Greuel. Die Erklärung dafür, daß die Futuristen nach der Machtergreifung Lenins, wenn auch nicht zu offiziellen Psalmisten, so doch zu agitatorischen Trommelschlägern der neuen Machthaber ernannt wurden, darf man deshalb nicht in der sozialistischen Überzeugung der Futuristen suchen, sondern in dem ihnen und den Bolschewisten gemeinsamen Bakuninschen Glauben, daß die Lust an der Zerstörung eine wahre schöpferische Leidenschaft sei. Der Radikalismus der sozialistischen Thesen, die unerbittliche Konsequenz ihrer Verwirklichung, der bedenkenlose Mut und die Rücksichtslosigkeit aller bolschewistischen Dekrete und Verfügungen, all das entsprach wie dem Geist, so auch dem Temperament der Futuristen.

Nachdem sie Leier und Schalmei zum Teufel geschickt und sich die Ärmel wie Tagelöhner der Revolution hochgekrempelt hatten, begaben sie sich als muntere, kecke, verwegene Scharen auf die revolutionären Straßen und landeten mit sicherem Instinkt dafür, daß ihre Stunde gekommen sei, im Kommissariat für Volksaufklärung, wo sie sofort alle führenden Positionen an sich rissen.

An jeder sowjetischen Ausstellung — und Ausstellungen gab es eine nach der anderen — waren die Futuristen auf diese oder jene Weise beteiligt. Ob das Volkskommissariat für Gesundheitswesen eine Ausstellung zur Bekämpfung des Flecktyphus veranstaltete oder der allrussische Volkswirtschaftsbund eine Schau landwirtschaftlicher Maschinen zeigte, immer hingen von den Wänden des Ausstellungsraumes die bis zum Überdruß bekannten, mit Quadraten, Dreiecken und Kuben bemalten futuristischen Plakate. Auf roten, unter der Decke von einer Ecke zur anderen gespannten Tüchern tanzten betrunkene, schiefgesetzte, bunt zerstreute Buchstaben, als wollten sie dazu auffordern, sie zu tönenden sozialistischen Schlagworten zu gruppieren. Vor dieser abstrakt geometrischen Hieroglyphik und scharadenhaften Emblematik konnte man sich nicht einmal auf der Straße retten: an den Grundmauern der Häuser, an den Zäunen der Bauplätze, auf den Schildern der Altmoskauer Verkaufsbuden, auf den Planen der Lastautos, an den Waggons der Agitationszüge, überall tanzte, Augen, Gehirn und Nerven ermüdend und reizend, das gleiche launenhaft farbige Corps de Ballet des futuristischen Konstruktivismus.

Am meisten verletzte diese aufdringliche Dekorationskunst dort, wo ihre entstellende Leidenschaftlichkeit sich der Formen der alten Kunst und selbst der Natur bemächtigte. Aus Anlaß der Oktoberfestlichkeiten war die Petrograder „harmonisch monumentale Alexandersäule" durch buntfarbige Leinwandquadrate und Sektoren, die ihr wie Flügel angesteckt wurden, sinnlos zergliedert und verunstaltet worden. Zu den Maifeiern im Jahre 1919 hatte man den Rasen und die Sträucher in den Blumenanlagen am Theaterplatz dick mit violetter Leimfarbe bemalt, um sie in die dekorative Konstruktion miteinzubeziehen. Offenbar empörte wie die „unerschütterliche Größe echter Kunst", so auch das eigenständige Leben der ewigen, allen menschlichen Revolutionen gegenüber

El Lissitzky, Der Posten (Lithographie)

gleichgültigen Natur die Gestalter des neuen Lebens. Nicht umsonst haben die Futuristen und ihre zahlreichen Kampfgenossen auf der Estrade bei ihren kabarettistischen Abenden im „Vagabundenhund" das Firmament eine Leiche und das Sternengewimmel einen eitrigen Ausschlag genannt.

Als die einzigen Vertrauten des Kommissariats für Volksaufklärung benahmen sich die Futuristen als uneingeschränkte Machthaber. Nachdem sie sich in der „Sektion für darstellende Kunst", der sogenannten „Iso", festgesetzt hatten, organisierten sie in allen größeren Provinzstädten Untersektionen, über die sich unaufhörlich die Verfügungen der Hauptstelle ergossen: „Zum ersten Mai" befahl beispielsweise das „Iso", „ist die Stadt mit den Formen der neuen revolutionären Kunst zu schmücken... Vertreter der alten Kunst sind nicht zuzulassen... das Proletariat braucht keine realistische Wiederkäuerei."

Entsprechend diesen Dekreten, denen man durch eine völlig parteiische Verteilung der LebensmittelNachdruck verlieh, wurden die Provinzstädte bald aus dem einen, bald aus dem anderen Anlaß mit der gleichen futuristischen Hieroglyphik zerhackter Wörter und geometrischer Figuren verschönert.

An einigen Orten tauchten auf den grasbewachsenen freundlichen Plätzen der Provinzstädte abstrakte Marx- und Leninfiguren aus Gips auf. In Witebsk bemalte der Sowjetkommissar für bildende Kunst, Marc Chagall, wie der Kunstschriftsteller Ephros berichtet, sämtliche Aushängeschilder mit den charakteristischen „Chagallesken" und ließ über der Stadt eine Fahne hissen, auf welcher er selber auf einem grünen Roß, in ein Horn stoßend, dargestellt war. Die Inschrift der Fahne lautete: „Chagall — seinem Witebsk."

Der Triumph der Futuristen dauerte aber nicht lange. Als die ersten Wogen der Revolution verebbt waren, begriff die in Kunstfragen durchaus reaktionär eingestellte Partei, daß die Futuristen nicht die richtigen Weggenossen seien. Sich ihrer ganz zu entledigen, war es zu spät: zu sehr hatte man sie anfangs in den Himmel gehoben. Immerhin faßte man den Beschluß, den Futurismus allen anderen Kunstströmungen gleichzusetzen. Im geheimen hofften die Bolschewiken, daß „der gesunde künstlerische Instinkt des Proletariats" es verstehen werde, den letzten Sprößling der in völliger Auflösung begriffenen spätbürgerlichen Kultur, wie man die Futuristen neuerdings nannte, das Handwerk zu legen, und das Volk dazu zu bringen, die wahren Verkünder der sozialistischen Revolution unter den alten realistischen Künstlern zu suchen. In der Hoffnung auf eine solche Entwicklung der Dinge vergab das Kommissariat für Volksbildung alle Staatsaufträge zur Errichtung von Denkmälern russischer Schriftsteller und revolutionärer Führer nunmehr an die Erbfeinde der Futuristen, an die bekannten realistischen Routiniers. Erfreut über das Umschlagen des Windes in den höchsten Sphären machten sich die alten Meister eifrig an die Arbeit. Fast jede Woche wurde in Moskau ein Denkmal enthüllt und dem Volke übergeben. Leider aber war keines darunter, das, wenn auch nur annähernd, der Wucht und Monumentalität der Revolution entsprochen hätte. Alles war geistig und stilistisch statuettenhaft; nicht im Freien auf den Moskauer Plätzen denkbar, sondern nur auf Diplomatenschreibtischen von Regierungsbonzen; es wirkte provinziell und längst überholt. Wenn die Erzeugnisse der Futuristen auch keine große Kunst repräsentierten, so war in ihnen doch der Atem der Revolution spürbar. In den Arbeiten der über Nacht zum Dienst an der Revolution verpflichteten Naturalisten war weder Kunst noch Revolution spürbar. Alles, was sie zu bieten hatten, war handwerksmäßige Routine und Bereitschaft zum ideologischen Kompromiß.

W. KANDINSKY

GEORG FLOERSHEIM

ABSTRAKTE MALEREI IN FRANKREICH

Es gibt heute in Frankreich eine Gruppe von Malern, die an dem Überhandnehmen der abstrakten Malerei seit dem Kriegsende entscheidend beteiligt ist. Zum ersten Male trat sie im Salon de Mai von 1945 auf, weniger programmatisch als die Fauves 1905 in dem jetzt zur Gerümpelkammer gewordenen Salon d'Automne, aber wahrscheinlich nicht weniger bedeutungsvoll. Daß im erschöpfenden Pariser Kunstbetrieb, inmitten aller Neo-Humanismen, Rückkehren zur Tradition, schwungvollen Picassisten, milden Kubistchen und grimmigen hommes témoins etwas den Glanz des Neuen zu behalten vermochte, war ein Versprechen, von dem man mit Spannung abwartete, ob es sich bewahrheiten würde. Unter der Asche des nur noch leere Schemen gebenden simplifizierenden kubistischen Realismus, unter Picassos Schöpfergewalt und Kandinskys später Verhärtung, unter Mondrians kühner Tatsächlichkeit und primärem Brennen, unter Klees Zell- und Moosgewißheit erhoben sich plötzlich glühende und kühle, schwebende Farben. Farben, die auf ein gänzlich Neues und zugleich Allerältestes hinwiesen: daß die Bauprinzipien von Innen und Außen dieselben sind und daß dann Schönheit empfunden wird, wenn das Schwingungsverhältnis gehirnlichen Vorstellungsvermögens (und, seit wir uns deren bewußt sind: Architektur) mit der vom Auge gezeugten, äußeren kosmischen Struktur übereinstimmt.

Man wußte, daß dies mit Gartenstilleben und Wiedergaben von Katzen nicht mehr zu erreichen war. Durch Kopie der sichtbaren Form ließ sich nichts mehr ausdrücken. Die Physik hatte die Ahnung der entwickeltsten Gehirne bestätigt: die Materie war nichts Festes, Unveränderliches, sondern ein System sich bewegender Partikel. Vom Augenblick an, da man dem Greifbaren nicht mehr zu glauben vermochte, war es auch keiner konstruktiven Bedeutung mehr dienlich. Cézanne hatte in seinen späten Bildern die ganze Provençe vor der Montagne Ste. Victoire in einfache Farbflecken aufgelöst. In Zusammenhängen und Verhältnissen erkannte er das Wirkliche. Die Intaktheit entstand, die ersten Taten des Raumes, als dessen unvollkommene Form der Mensch sich zu fühlen begann.

Bissière, der bis 1940 in Paris an der Académie Ranson lehrte, gab dem Wollen der neuen Gruppe die Fahrt. Die Generation hatte ihre Sprache und gleichzeitig eine neue Lebenssubstanz gefunden. Etwas Erlebtes mußte in eine andere Form übergeführt werden. In Bissières Augen lösten sich die Engel aus Chartres und die Kathedralen auf, warum sollte er die Linien und Farben noch zu Gesichtern zwingen, wenn sie sich emanzipierten, wahren Gesetzen folgten, Gehör wurden? Ein Farbfleck wird so richtig und bestätigend, daß er das Gesetz aller Bewegung in sich zu enthalten scheint, in einem Zusammenhang von Linien verbinden sich Männliches und Weibliches aufs segensreichste. Seine großartigen Tapisserien sind mehr gegenständlich-ornamental, aber auch deren Farben lassen sich nur mit denen in gedämpfter Heftigkeit glühenden Glasfensterdurchblicken französischer Kirchen vergleichen. Niemand sagt über seine Kennzeichnung etwas Wahreres als er selbst: „Le tableau n'a qu'une seule signification: la qualité de celui qui l'a crée et la poésie qu'il porte en lui."

Der 1911 geborene Manessier, ein Maler der jungen Generation, sieht manchmal mit den Augen der Vögel, die über das Land fliegen. Seine ungewöhnliche farbliche Sensibilität, der Hauch von Stärke und Mehr, mit dem er ein distinktes Rosa im blasseren befrachtet, muß sich dem Gedächtnis länger und entscheidender als jede Seeschlacht von Lepanto erhalten. Seine so frei wie Kindergesichter im Raum hängenden Zeichen faszinieren uns und nehmen uns ein wie Arche-Gesten, die uns in die Dimension einweihen, in der sich unsere Substanz abspielt. Allein mit Flächen und Farbfiguren führt er in einen Rausch- und Schwebezustand jenseits von Tiefe und Dauer, und die aus dem Dimensionsunterschied rührende Energie hat die Kraft, uns zu verwandeln.

Auch Jean Le Moal's Runen sind Kardiogramme. Er ist

BISSIERE WANDTEPPICH

LE MOAL IM WASSER, 1949

JEAN BAZAINE DER WEINER, 1949

Bretone, Altersgenosse von Manessier, noch voll heimatlicher Hafenerlebnisse und Morgenausfahrten unter dem Mastbaum des Fischerbootes. Manchmal malt er farblich würziger als Manessier, er setzt das Grün der Algen neben das Orange der Dächermoose, die Tiefseeflora und den Sand vor das Blaugrau des atlantischen Himmels. Bilder seiner Erinnerung lassen sich manchmal in den Grundrissen seiner Kompositionen ungegenständlichen Ausdrucks ahnen, aber sie bleiben Struktur-Identitäten voll schöpferischen Raums.

Wie es die Titel seiner Bilder verraten, geht der den beiden erwähnten Künstlern im Ausdruck verwandte Jean Bazaine ebenfalls von einer sichtbaren Erscheinung aus. Man will in seiner Malerei einen erneuerten Impressionismus sehen, anstatt mit Monets Kommas gäbe er die chromatischen Schwingungen des Lichtes durch größere, reine Züge wieder. Manchmal werden ihm Übereinstimmungen inneren und äußeren atomaren Wirkens zu eben dieser Form, die ihm das tragische Gefühl, daß dem Leben die Form fehle, erschafft. Ihn trifft „l'énorme présence des choses", und er kann sie nur durch deren innere Verhältnisse wiedergeben.

Mit diesen Vertretern der jungen Malerei in Frankreich nennt man noch Singier, der — mit einer ähnlichen Schwäche für Häfen wie Le Moal und Manessier — sich ebenfalls immer einschiffend, seine gehaltenen Visionen aber mit einer Spur Lausbüberei zu aparten spitzen Sarabanden zusammenfügt. Auch Vieira da Silva, ihre stecknadelhaften Stadtpläne, und natürlich Reichel, dem Henry Miller seit langem mit seinem Aufsatz „The cosmological Eye" ein bleibendes und schon im Titel treffendes Denkmal gesetzt hat. Der aus Paris Kommende wird sich selbstverständlich anderer Namen erinnern*). Aber soweit es sich heute beurteilen läßt, gibt die Mehrzahl der übrigen nichts einmalig Geordnetes, Unveränderliches, sondern nur vergrößerte Details eines Ganzen, eines lebensfähigen Systems, es sind nur zwei, drei Flecke und sechs Striche, Gedichte aus zwei Worten oder Rüben, die manchmal noch nach Erde schmecken. Die Leinwand zwingt den Maler mehr denn je zur nackten und untrüglichen Exposition seiner selbst.

*) Wie Magnelli, Herbin, Estève, Lanskoy, De Stäel, Vuillamy, Deyrolle, Dewasne, Poliakoff, Vasarély, Schneider, Hartung.

MANESSIER HERBSTWIND, 1949

SINGIER FEST DER FISCHER, 1950

ARCHIPENKO

ALEXANDER ARCHIPENKO

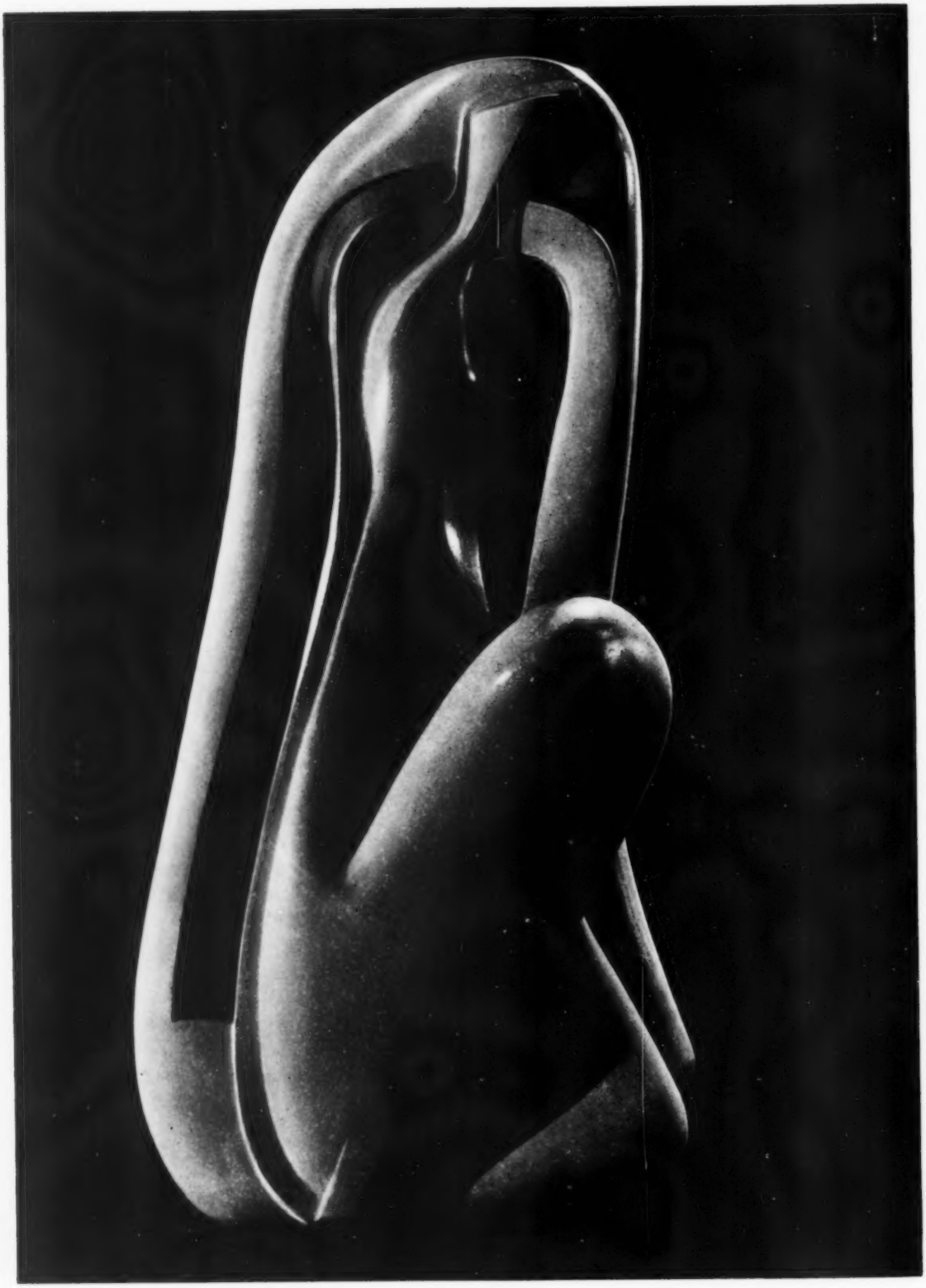
Alexander Archipenko verließ Berlin, in dem er drei Jahre lebte und arbeitete, 1923. Er hatte damals schon Weltruf als der Pionier in neuen, bisher unbestellten Gebieten plastischen Schaffens. Er hatte, seit 1908 in Paris, nahezu gleichzeitig mit Picasso, für die Plastik das getan, was der Spanier für die Malerei tat; er wurde der Bahnbrecher unter den Bildhauern: ein Erfinder, ein Experimentator und immer wieder Schöpfer vollendeter Werke, ganz wie Picasso.

Das Akademische vermochte ihn nicht zu fesseln, Rodin empfand er als Antipoden. Die wahren Grundelemente künstlerischen, insbesondere plastischen Bildens, sah er wie die gleichzeitig aufstrebenden Kubisten, in den archaischen Stufen der alten Reiche und den Schöpfungen der „Primitiven" in aller Welt. 1909 entstand der „Frauentorso", der ein gut Teil seines persönlichen Stils enthüllt und zugleich seine künstlerische Höhe markiert. Die Einzelformen wie die Gesamtform sind dreidimensional, raumverdrängend, gebaut empfunden. Die Naturform steht noch weitgehend dahinter. Im Funktionellen bleibt sie es in vielen späteren Werken und Ausgangspunkt in der Idee bei allen seinen Arbeiten, mag er auch noch so weit ins Abstrakte vorstoßen.

Die Stufe des „Kubismus" wird bald erreicht. Stichhaltige Lösungen entstehen etwa zwischen 1910 und 1912. Elemente dieser Epoche, als wirkende Substanz plastischen Bildens neu erkannt, kehren später immer wieder. 1912 entsteht das (gezeichnete!) Bildnis von Le Fauconier, ein beispielhaftes kubistisches Porträt, im gleichen Jahre die Terrakottafigur „Schreitende Frau". Mit ihr führt Archipenko völlig neue Ausdrucksformen in die Plastik ein. Den Raum durch Umfassen darstellen, ihn zugleich durch Weglassen von Masse in die Erscheinung einbeziehen, das Schwellende auch durch seine Negation, das Aushöhlen, die Konkavform, begleiten, das bedeutet eine Ausweitung der bisherigen Grenzen bildnerischen Schaffens. Archipenko nimmt gleichzeitig bisher so nicht angewandte Materialien zu Hilfe. In der bekannten ballspielenden Artistin vom Zirkus „Médrano" sind es neben Holz Metall und Glas (mit teilweiser Bemalung). Diese neuen Prinzipien werden sehr bald von anderen Künstlern übernommen, nicht zuletzt in Deutschland, wo Archipenko auf seiner ersten Ausstellung, 1912 im Folkwang-Museum in Hagen, bereits 78 Arbeiten zeigte. Im „Sturm" in Berlin waren seit 1913 ständig Werke seiner Hand zu sehen, von denen viele in deutschen Besitz übergingen.

Ihn aber konnte und kann nichts einmal Erreichtes in Selbstbegnügen ruhen lassen. Idee und Material regen seinen erfinderischen Geist im Wechselspiel zur Erschließung immer neuer Möglichkeiten an. Die Verbindung der Raumform mit der Flächenform und der Farbe, der Plastik mit der Malerei, strebte er seit 1914 in der „Skulptomalerei" an. In dieser, auf den ersten Blick zwitterhaft erscheinenden Kunstform kommt er während eines Jahrzehnts zu Ergebnissen von überzeugender Geschlossenheit und Harmonie. Aus vielen heben wir das Porträt seiner Frau — einer Urenkelin Genellis! — von 1922 und die weibliche Figur aus mehrfarbigen Metallen von 1923 hervor. Hier spielt die polierte Oberfläche schon eine gewisse Rolle. Zum faszinierenden Lichtfänger, zugleich zum Vermittler schlangenhafter Geschmeidigkeit, wird die Hochpolitur auf einer der schönsten Statuetten Archipenkos, die er „Graziöse Bewegung" nannte und bezeichnenderweise zunächst in Mahagoni ausführte, um ihre Erscheinung schließlich in spiegelglatter mit Chrom platierter Bronze zur Vollendung zu steigern.

Zwischendurch entstehen immer wieder Zeichnungen, die, wie kontrollierend, sich weitgehend der Naturform bedienen, dabei einen unverkennbaren persönlichen Stil haben und mit gleichzeitigen abstrakteren Bildungen doch wie Variationen eines Themas erscheinen. Selten hat Archipenko in plastischen Arbeiten — und



ARCHIPENKO

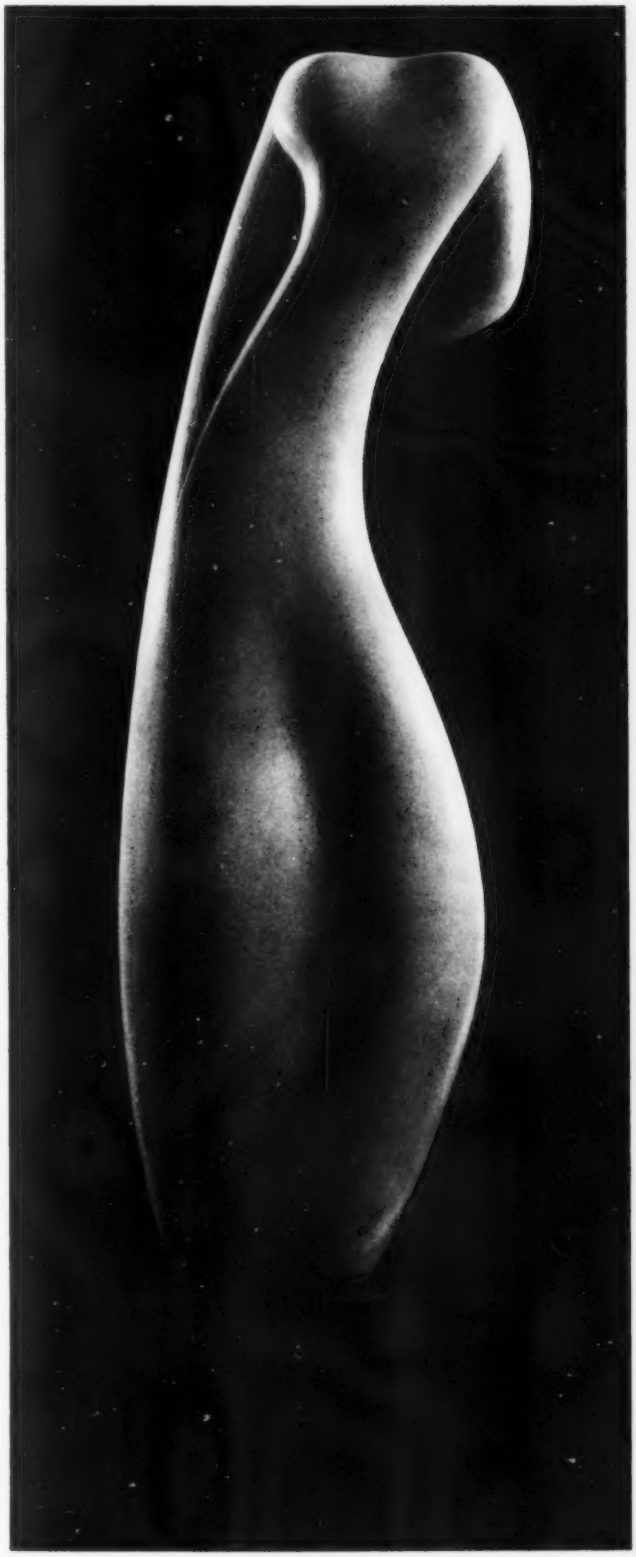
dann wohl auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers — der naturalistischen Form die Vorhand gelassen. Wo es geschah, etwa in der Bronzebüste Wicherts (1923, Mannheimer Kunsthalle) oder in der Darstellung des dirigierenden Furtwängler (1927), die wie ein bestes Stück süddeutschen Barocks wirkt, können wir die Selbstverständlichkeit feststellen, mit der auch das Handwerkliche in jeder Hinsicht beherrscht wird.

Folgerichtig aus seinen Anfängen heraus hat sich nun in den letzten zwanzig Jahren Archipenkos Stil immer mehr in großen, raumgestaltenden Figuren offenbart. Das konkave Element und der Durchbruch verbinden sich mit feinsten Differenzierungen der Oberfläche und sorgfältigster Auswahl des Materials. Terrakotten von verschiedener Farbigkeit, poliert, genarbt, galvanisch ganz oder teilweise überzogen mit Edelmetall, stehen neben Bronzen und Arbeiten aus edlen Steinen, wie die Gruppe der „Freundinnen" aus mexikanischem Onyx. Doch kommt über solchen endgültigen Lösungen der Experimentator nicht zur Ruhe. Ihn bewegt die Idee der Verbindung von Malerei und Bewegung. Er erfindet dazu eine Maschine, die er „Archipentura" nennt und schreibt: „Archipentura ist die tatsächliche Verbindung von Malerei mit Zeit und Raum. Bisher hat nur die Musik die Zeit als schöpferisches Element benutzt." In Europa ist diese Schöpfung noch nicht gezeigt worden. Einer Wiedergabe würde das Entscheidende fehlen, die Bewegung.

Mehr in der Richtung des „absolut Plastischen" — neuerdings spricht man von „konkreter Plastik" — liegen die Versuche, das gestaltende Licht am Werk eindeutig festzulegen. Sie gehen von der Tatsache aus, daß mit wechselndem Licht die Erscheinungsform der Plastik sich ändert und oft in der Art, daß eine vom Künstler nicht gewollte Wirkung eintritt. Um dies zu verhindern, beleuchtet Archipenko im verdunkelten Raum das Werk von innen her und erreicht so einen genau kontrollierten Ausdruck.

Ohne Zweifel wird damit eine letzte Konsequenz aus dem Willen zu plastischer Bildung gezogen. Und wir erkennen wieder mit Freude und in Bescheidenheit, wie viele Möglichkeiten dem lebendigen Geiste gegeben sind, uns durch die Kunst über die Grenzen des Irdischen hinauszuheben.

Erich Wiese



ARCHIPENKO

ULRICH CONRADS

BEGEGNUNG MIT HENRY MOORE

Mister Moore würde in einer halben Stunde zurück sein, beschied man uns. Wir sollten doch — falls der lange Weg uns nicht zu sehr ermüdet habe — die Gunst des kurzen Sonnenscheins nützen. Durch die Pforte dort gehe es in den Garten, wo wir das letzte Werk des Meisters (man sagte natürlich nicht „Meister") finden würden. Wir gingen. — Auf dem Rasen stand eine schlanke Bronzeplastik. Fremd und überlebensgroß, das war unsere erste Empfindung, bevor wir noch die Erscheinung recht wahrgenommen hatten. Es bezeichnet unsere Verwirrung, daß wir, kaum im Banne dieser Erscheinung stehend, schon nähergingen, um ins einzelne zu dringen. Erst aus der unmittelbaren Nähe, die erlaubt, das einzelne zu registrieren und es als Teil eines Ganzen zu sehen, erfaßten wir das Wesen der Figur und begriffen, wie richtig unser erster unkontrollierter Eindruck gewesen war. Als ob es sich mit Sicherheit um eine menschliche Figur handle, hatten wir unsere eigene Größe unwillkürlich zum Vergleich gesetzt. In vielen ihrer Züge bestätigte sich nun dieser Eindruck des durchaus Menschlichen. Doch mischte sich auch eine Empfindung wie von Vogelähnlichem hinein, die immer wieder kam, jedoch gar nicht nach einem absurden — hier jedenfalls absurden — Vergleich mit einer bestimmten Gattung unserer Vogelwelt suchte. Der Vergleich mit Mensch und Tier war, wenn man will, eine Andeutung, ein eben nur Gestreiftes. Es blieb die anfängliche Fremdheit, wenngleich diese Bezeichnung zu stark und zu eindeutig erscheint. Man mag sagen: es war eine Fremdheit, die dauernd durchbrochen wird von Tönen des Einverständnisses, ohne daß man diese genau zu definieren vermag. — Es war ein langes und gesammeltes Anschauen. Das eigentlich Frag-würdige dieser Begegnung wurde erst nach Tagen lebendig.

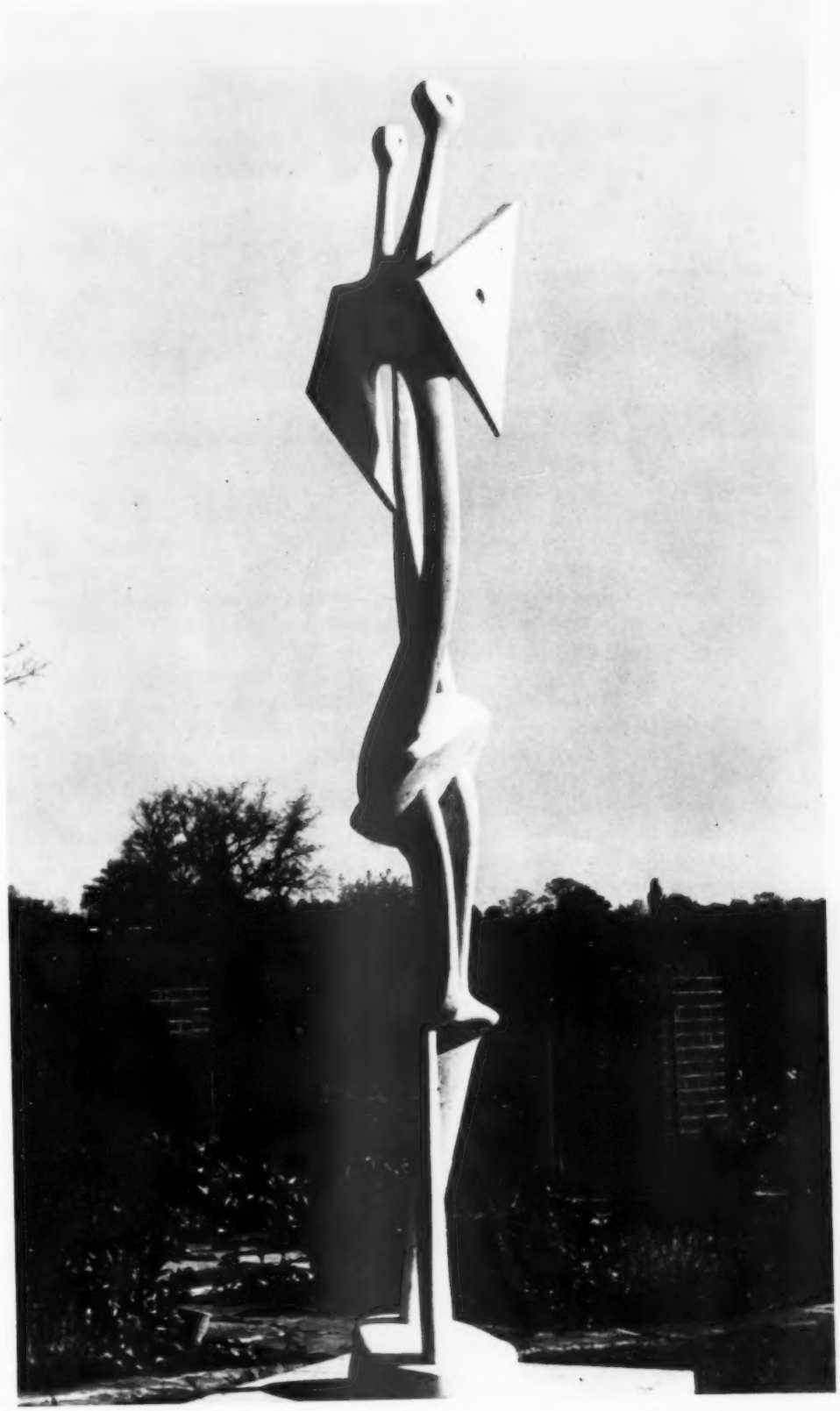
Selbst von räumlicher Realität steht das plastische Werk in der Wirklichkeit des Naturraumes. Ihre eigenen räumlichen Spannungen und Kräfte müssen sich unablässig an jenen des Naturraumes messen und beweisen. Nirgendwo in der bildenden Kunst ist solcher Gegensatz in dieser Schärfe möglich.

In dem stets wechselnden Verhältnis zwischen dem räumlichen Gefüge des plastischen Werkes und dem Raum, den wir täglich erfahren, spiegelt sich die gesamte Geschichte der Plastik und ihrer Stile. Hier sind die Fortschritte und Rückgriffe ablesbar, Wandlung und Rückwandlung, Entfernung und Angleichung. Die Ritz- und Kerbetechnik der Primitiven, die ihr Material möglichst unberührt läßt; die Skulptur der archaischen Zeiten, deren Formen gegen die Schichten und Flächen des Blocks stoßen und drängen, ohne das streng kubische Maß zu durchbrechen; der großartige Kompromiß klassischer Epochen mit seiner harmonischen Durchdringung von Außen und Innen, von künstlerischem Raum und Naturraum; das ekstatische Spiel mit den räumlichen Gegensätzen in Zeiten des Barock — das sind grob gezeichnete Stationen.

Mit einer Werterachtung der Materie beginnt eine neue Epoche der Plastik, und nicht nur mit einer Werterachtung der geformten Materie als Kunstwerk, sondern als Wert vor aller Formung von Menschenhand. Es ist eine vollkommene Änderung des Standpunktes; ist ein Sich-selbst-ansprechen durch das Material; ist vielleicht eine Rückbesinnung auf die Natur, die man nicht mehr in sich fühlt; ist eine Sprache verleihen, damit Verlorengegangenes wieder hörbar werde. Das ist neu und ist doch nur das Wiederaufnehmen eines uralten Gesprächs: Was will die Hand? Was ist der Stein?

Die schlanke Figur im Garten wollte uns auch dann nicht loslassen, als wir längst ins Haus gerufen und mit selbstverständlicher Geste zu Tisch gebeten worden waren. Immer wieder gingen unsere Blicke durch das große Fenster der Eßdiele in den Garten.

Fast unbemerkt von uns trat Moore ins Zimmer. Sein Gruß war von jener Art Herzlichkeit, die man erst nach einiger Zeit vom nur Höflichen in diesem Land zu unterscheiden lernt. Es war nicht viel Aufhebens. Der große runde Tisch war gerichtet. Und wir mußten uns setzen, derweilen Moore seiner Frau beim Auftragen half. Unversehens waren wir die Gefragten. Woher wir an diesem Tage kämen und wie wir den etwas schwierigen Weg



HENRY MOORE

STEHENDE FIGUR, 1950

nach Perry Green gefunden hätten? Man fragte uns weiter nach den Eindrücken unserer Fahrt, nach dem was wir von englischer Kunst gesehen hatten. Wir berichteten von unserer etwas ungewöhnlichen Art des Reisens, daß uns ein günstiger Umstand schon vor Mittag hergebracht habe und wir das weiße, ländliche Haus mit dem hohen Giebel vorn leicht gefunden hätten. Wir sprachen von der weiten und ruhigen Schönheit Hertfordshires, und daß wir, nach Tagen in Cambridge und Oxford, des allzu akademischen „Perpendicular style" recht müde und überdrüssig geworden seien und um so dankbarer die Kraft und Frische seiner, Moores, Kunst verspürten. Man glaubte es uns. In unserem Gespräch kamen wir dann auf Deutschland zu sprechen, auf die Ausstellungen Henry Moores in Hamburg und Düsseldorf. Er bedauerte, daß er nicht hätte hinüberfahren können. Nicht nur der Ausstellungen wegen. Die deutschen Bildhauer interessierten ihn sehr. Er glaube, daß manche von ihnen in derselben Überzeugung arbeiteten wie er selber. Er gehe vor allem vom Material aus, das er gerade in Händen habe. Auf unsere Frage, ob er ein bestimmtes Material bevorzuge, meinte Moore, daß er zwar im Augenblick sehr viel Plastiken arbeite, d. h. in weichem Material. Doch das wäre nur eine Periode. Er hoffe, bald wieder an Stein zu kommen. Im vorigen Jahr habe er sehr viel in Holz gearbeitet. Man müsse eben manchmal wechseln. Die Umstellung vom Bildhauer zum Plastiker erlebe er als außerordentlich wichtig und durchgreifend für seine Arbeit. Beiden sei die Möglichkeit gegeben, dem Problem der Form nahe zu kommen, einmal von außen in steter Überwindung eines physischen Widerstandes und das andere Mal von innen, vom Kern der Form her. Das letztere erscheine leichter. Doch er persönlich brauche den dauernden Widerstand. Nur der gäbe die Sicherheit, die man brauche, um die Formmöglichkeiten des jeweiligen Materials am richtigen Sujet herauszuarbeiten. Denn es gehe nicht nur darum, etwas darzustellen, sondern in gleicher Weise auch darum, das Material selbst darzustellen. Das Plastizieren sei eine Gefahr besonders deswegen, weil man in weichen Stoff eigentlich nur arbeiten könne, wenn man dauernd die Qualität des Endproduktes, die Härte und Sprödigkeit des Metalls, im Griff habe. Diese Umsetzung sei schwierig, und sie sei sicher nur zu bewältigen, wenn man sehr viel harten Stoff unter den Händen gehabt hätte. — Als jemand den Namen Rodin in die Unterhaltung warf, äußerte Moore zwar ein entschiedenes Wort der Anerkennung, doch eigentlich war es mehr das achtungsvolle Schweigen dessen, der auf einer ganz anderen Seite steht. Trotz Rodin, meinte Moore, Stein bleibe Stein; mißachte man seine Härte und Struktur, so nehme man ihm das Wesentlichste. Er pflichtete sofort einem Einwurf bei, daß Plastik nicht nur das Auge beschäftigen dürfe. Ihre Oberfläche müsse dem körperlichen Tastsinn, den Fingerspitzen ebensoviel sagen wie dem Auge. Wenn man die Arbeit des Bildhauers aber ganz streng auf einen Nenner bringen wolle, so sei sie nichts als „to make hollows", als Höhlen zu machen, die Materie auszuhöhlen. Das sei jedenfalls seine Überzeugung von der Sache. Und im übrigen gäbe es, wenn man von einigen Ausnahme-Jahrhunderten absehe, keine Plastik, durch die nicht diese einfache Erklärung bezeugt würde. „Wir müssen ins Material hineingehen!"

Eine Geste des Bohrens unterstrich diesen letzten Satz. Er schien Moore sehr wichtig zu sein. — Wie nahe, dachte ich, liegt seine Tätigkeit derjenigen seiner Väter, die mit eben derselben Geste ihre harte Arbeit in den Kohlenflözen Yorkshires hätten verdeutlichen können. Überhaupt, was bezeugte eigentlich hier den „Künstler", sah man ab von dem sicheren Geschmack, mit dem die überaus schlichte Einrichtung des Hauses getroffen war? Diese gerade und aufrechte Atmosphäre hatte so gar nichts „Künstlerisches". Wie auch Moore selber nicht. Nichts an ihm war irgendwie ausgefallen. Er gab sich so schlicht, daß man in ihm einen Werkmeister hätte vermuten können, einen jener Handwerker, die auch heutzutage noch wissende Hände haben. Nur seine blauen Augen schienen weiter zu sehen als nur aufs Alltägliche. Moore hat unendlich gute und zugleich kritische Augen. Man merkt ihnen die Genauigkeit plötzlichen Zugriffs an.

Wir fragten nach weiteren Plänen und gingen über den kleinen Hof ins Atelier hinüber. Das ist ein einfacher, um nicht zu sagen primitiver Schuppen mit einigen Oberlichtern im Dach. Zwei Gesellen arbeiteten am Gips für eine große ruhende Figur in Bronze. Moore zeigte uns an einem kleinen Modell, was er dort ins Große über-

HENRY MOORE

LIEGENDE FIGUR, 1950

HENRY MOORE DER HELM

HENRY MOORE FIGUR FÜR HELM

setzen wolle. Die Linien, die er auf die Oberfläche des Modells gezeichnet hatte, kannten wir schon von seinen Zeichnungen her. Sie seien ganz ohne besonderes System, enthob uns Moore der Frage, für ihn seien sie lediglich Anhalt. Sie sollten hier und da besonders wichtige Formen und Krümmungen der plastischen Massen nachziehen und verdeutlichen. Hier hätten wir im übrigen ein Beispiel: so etwas wie diese ruhende Figur könne man nur in Bronze machen. Noch deutlicher aber sei das bei den „Helmen". Moore holte zwei kleine helmartige Gebilde herbei und eine Anzahl verschiedener Metallfiguren. Es war schon etwas, seinen ruhigen und behutsamen Händen zuzusehen, wie sie eines der Figürchen — eigentlich nur ein kleiner Ständer für zwei Augen — in die eine fast völlig geschlossene Haube hineinstellten, wie er kritisch zurücktrat und dann ein wenig die Stellung des Helmes änderte. Ob das nicht eigenartig sei, fragte er. Dann wechselte er die Augen mit einem anderen Paar aus und wiederholte, ob das nicht eigenartig sei. Das sei doch so, als ob der Vorgang in unserem Kopf vor sich ginge. Wenn man recht hinblicke, sei es, als ob der eigene Kopf in dem kleinen Helm stecke und die eigenen Augen so — und er wechselte wieder aus — oder so hineinschauten. Solche Verhältnisse zwischen einer äußeren und einer völlig andersgearteten inneren Form seien des Staunens und der Beobachtung wert. Wir warfen ein, daß man hier wohl vor nichts anderem stände als vor dem Geheimnis reiner Mimik, des unfehlbaren mimischen Ausdrucks. Das gleiche Spiel wiederholte sich mit einem vorne offenen Helm und verschiedenen stehenden Figuren. Nun spüre man es im ganzen Körper, meinte Moore, hier drinnen — seine Hand umfaßte den Helm — stehe man. Ja, es war zwingend und seltsam.

In einer winzigen Kammer neben der Werkstatt pflegt Moore zu zeichnen und seine Entwürfe zu machen. Wir sahen einige Skizzenbücher durch, Illustrationen und anderes. Dann fiel unsere Aufmerksamkeit auf ein Blatt, das Moore an die Wand geheftet hatte. Es waren darauf etwa zwölf Entwürfe für die „Stehende Figur" im Garten. Nein, fiel Moore ins Wort, nicht für diese eine Figur nur seien diese Entwürfe. Er denke an eine ganze Reihe solcher Figuren. Viele Variationen desselben Themas — wie auf dem Skizzenblatt hier dieses, dort jenes ver-

ändert — habe er vor Augen. Sie müßten dann beiderseits eines langen Weges zu stehen kommen. Leider habe er bisher nur diese eine, erste machen können. Doch schon mit dieser einen sei es eigentümlich . . . Hier brach Moore ab und sagte nur noch, daß man sie im Freundeskreis schließlich einfach als „Standing figure" bezeichnet habe. Damit sei er einverstanden gewesen. Und wir fragten nicht weiter.

Später, im Hinausgehen, sagte Moore, daß alles dies — und seine Hand wies auf die großen Plastiken in den Winkeln der Werkstatt — daß alles dies hinaus gehöre unter den freien Himmel. Nur dort könne Plastik richtig leben. Zumal die seine. Er sagte das sehr ruhig.

Als wir gingen, lag die Sonne des späten Nachmittags auf der schwarz-goldenen Figur im Garten.

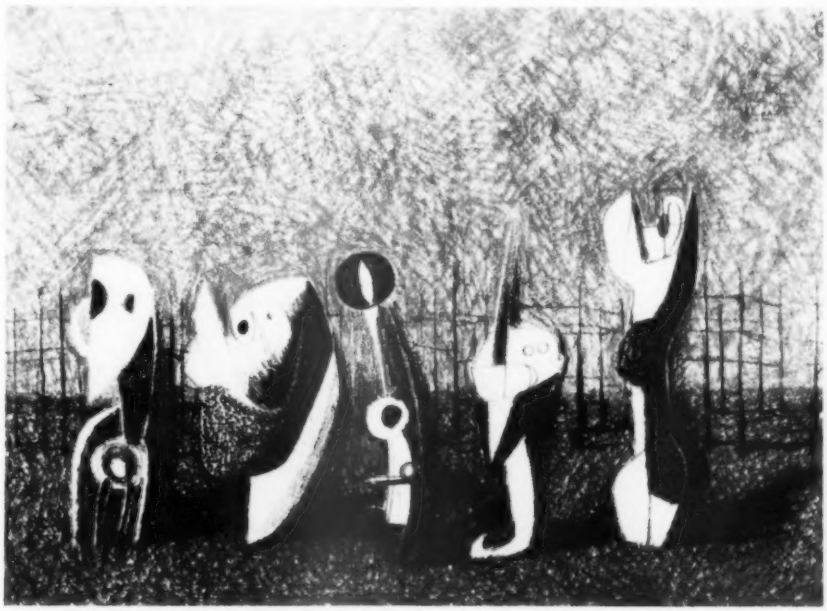
Heute begreife ich ihren Schwerpunkt und ihr Gleichgewicht. Dem belasteten Bein antwortet die steile Spannung der rechten Schulter, dem Spielbein die fallende linke. Steigende und sinkende Kräfte des stehenden menschlichen Körpers, Ruhe und Bewegung begegnen und kreuzen sich; es ist das große Gestaltungsproblem griechischer Plastik, der Kontrapost.

Vom Kopf sind nur die Augen geblieben. Wir sahen sie schon einmal so, aber in der Schale des Helms. Nun blicken sie frei, durch nichts mehr beengt und beschnitten. Ihr Blick ist ohne jeden Ausdruck, ist ohne Mimik. Jener — mag es literarisch erscheinen: Rilke sagt es so gut — jener „Vogelanklang, halb wie ein Verdacht", aber rührt von den beiden Dreiecksflächen an den Schultern her. Die Möglichkeit des Fluges liegt in ihnen. Flügel sind sie und Schutzschilde zugleich. Sie sind es, die den Abstand gebieten, sie machen das Fremdsein, sie verwehren. Über sich hinaus sparen sie Raum aus mit ihren Flächen, einen uns fremden und unzugänglichen Raum. Gesichert blicken daraus die Augen hervor, das fordernd blickende Auge vorn und das kritisch prüfende dahinter. Jenes aber auf dem dreieckigen Flügelschild zu dem unser Blick immer wieder zurückschweift, ist Auge und Herz zugleich. Wir erinnern uns: hat man nicht Gottes Auge so dargestellt?

Man muß es sich vorstellen: Zwischen vielen solcher Figuren, beiderseits eines Weges aufgestellt mit dem Gesicht zu uns, würde man hindurchgehen, wie Menschen einmal durch heilige Straßen des Altertums gingen zwischen thronenden Göttern oder lagernden Sphinxen.

Wir begegneten, wie figura zeigt (leicht gebraucht sich die alte Wendung!), der Gestalt eines Engels.

Wir hatten ein gutes Gespräch mit Henry Moore. Über die Schönheit sprachen wir nicht.



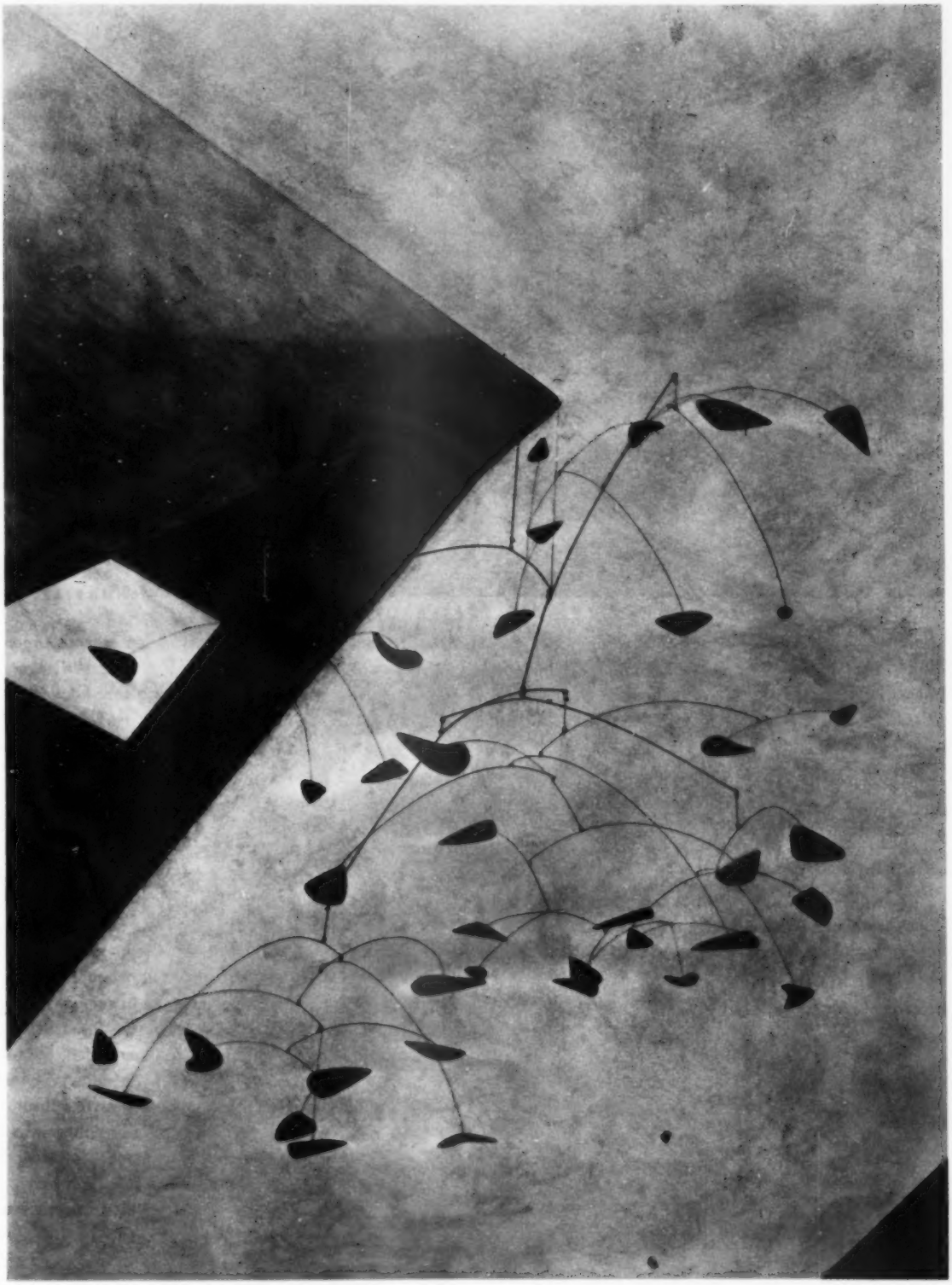
HENRY MOORE ZEICHNUNG 1937

JEAN PAUL SARTRE

DIE MOBILE CALDERS

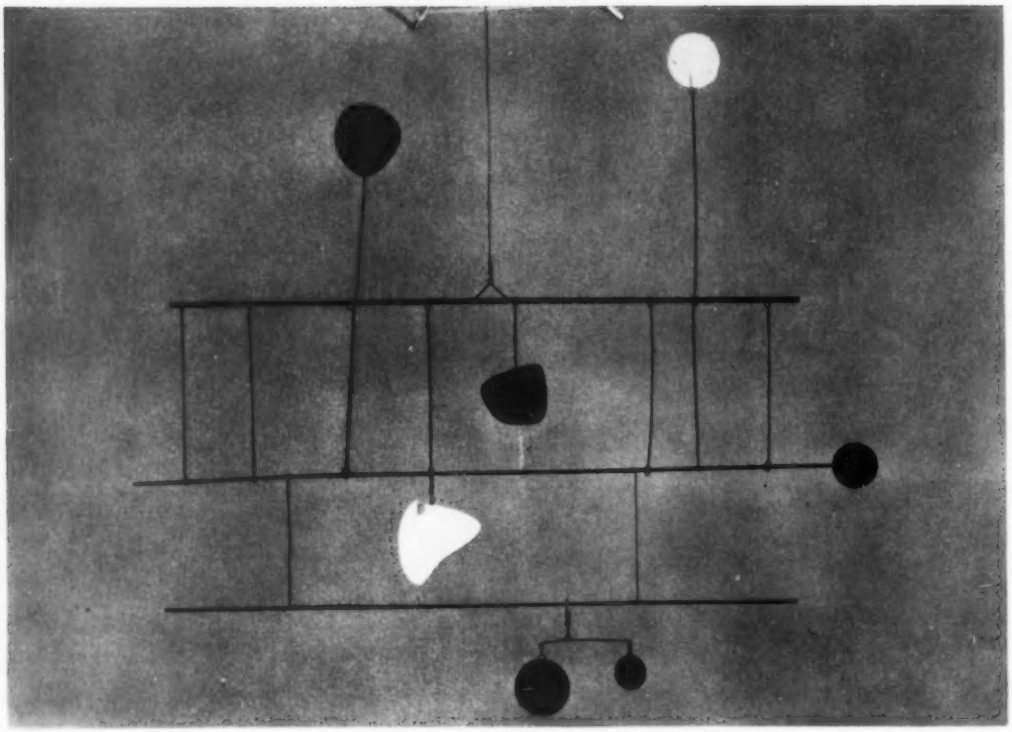
Wenn es wahr ist, daß die Bildhauerei die Bewegung ins Bewegungslose gravieren muß, wäre es irrig, die Kunst Calders mit der des Bildhauers in verwandtschaftliche Beziehung zu bringen. Calder suggeriert nicht die Bewegung, er fängt sie ein; er beabsichtigt nicht, sie für immer in der Bronze oder im Golde zu begraben, in diesen ruhmreichen und stupiden Materialien, die von Natur aus zur Reglosigkeit verurteilt sind. Mit gewöhnlichem, wertlosem Zeug, mit kleinen Knochen oder Weißblech oder Zink montiert er Gestelle von Stengeln und Palmen, von Scheiben, Federn und Blütenblättern. Es sind Resonatoren und Fallen, und sie hängen am Ende einer Schnur wie eine Spinne am Ende ihres Fadens, oder sie hocken sich auf einen Sockel, trübselig, in sich selbst versunken, scheinbar eingeschlafen; ein Hauch irrt vorüber, verfängt sich darin, belebt sie, er richtet sie und gibt ihnen eine sich schnell verflüchtigende Form: ein MOBILE ist geboren. Ein Mobile: das ist ein kleines örtliches Fest, ein Objekt, das durch seine Bewegung definiert wird und das außerhalb dieser Bewegung nicht existiert, eine Blume, welche welkt, sobald sie erstarrt, ein reines Spiel der Bewegung wie es reine Spiele des Lichts gibt. Manchmal amüsiert sich Calder, eine natürliche Form nachzuahmen: er hat mir einen Paradiesvogel mit eisernen Flügeln geschenkt; es genügt, daß ein wenig warme Luft beim Entweichen durchs Fenster ihn streift: der Vogel bläht sich rasselnd, er richtet sich auf, er schlägt mit dem Schwanz ein Rad, er wiegt seinen behaupten Kopf, er wankt und schwankt, und dann, als gehorche er einem unsichtbaren Zeichen, sinkt er plötzlich mit ausgebreiteten Flügeln in sich zusammen. Aber meistens imitiert Calder nichts, und ich kenne keine weniger lügenhafte Kunst als seine. Die Bildhauerei suggeriert die Bewegung, die Malerei suggeriert die Tiefe oder das Licht. Calder suggeriert nichts: er erwischt wirkliche, lebendige Bewegungen und formt sie. Seine Mobile bedeuten nichts, weisen auf nichts hin als auf sich selbst: sie sind, das ist alles; sie sind Absolutionen. In ihnen ist der „Anteil des Teufels" vielleicht stärker als in jeder anderen Schöpfung Gottes. Sie haben zu viel Federungen und zu komplizierte Federungen, als daß ein Menschengehirn, selbst das ihres Schöpfers, alle ihre Bewegungskombinationen voraussehen könnte. Für jedes von ihnen umreißt Calder ein generelles Bewegungs-Schicksal, und dann überläßt er das Mobile diesem; die Zeit, die Sonne, die Wärme, der Wind, sie sind es, die jeden einzelnen Tanz entscheiden. So verbleibt das Objekt stets auf halbem Wege zwischen der Knechtschaft der Statue und der Unabhängigkeit der Naturereignisse; jede seiner Evolutionen ist eine Eingebung des Augenblicks; man erkennt darin das von seinem Schöpfer komponierte Thema, aber es entwickelt daraus tausend persönliche Variationen; es ist eine kleine Jazz-Hot-Melodie, einzigartig und flüchtig wie der Himmel, wie die Morgenfrühe; verfehlt man sie, so hat man sie für immer verpaßt. Vom Meer sagte Valéry, es werde immer wieder begonnen. Ein Objekt Calders ist wie das Meer und wie dieses behexend: immer wieder begonnen, immer neuartig. Es ist nicht damit getan, im Vorbeigehen einen Blick darauf zu werfen; man muß im Reiche seiner Wandlungen leben und sich durch sie bezaubern lassen. Dann erst genießt die Einbildungskraft diese reinen Formen, welche gleichzeitig frei und geregelt einander weichen.

Diese Bewegungen, bestimmt nur zu gefallen, nur unsere Augen zu entzücken, haben dennoch einen



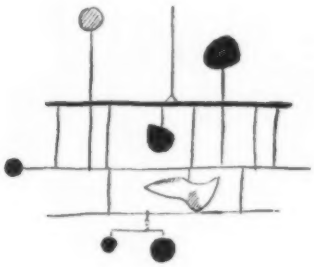
ALEXANDER CALDER, MOBILE AUS EISEN — FÜNF ÄSTE MIT TAUSEND BLÄTTERN

Emanuel-Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum Basel (Höhe 230, Breite 300, Tiefe 330 cm)



A. CALDER
DER BLERIOT
MOBILE 1949

tieferen und geradezu metaphysischen Sinn. Es ist immerhin notwendig, daß die Beweglichkeit von irgendwoher zu den Mobile kommt. Früher versorgte sie Calder mit einem Elektro-Motor; gegenwärtig läßt er sie mitten in der Natur stehen, in einem Garten, in der Nähe eines offenen Fensters, er läßt sie wie Äols-Harfen in der Luft vibrieren; sie nähren sich von Luft, sie atmen; sie schöpfen ihr Leben aus dem nebelhaften Leben der Atmosphäre. So ist ihre Beweglichkeit auch ganz besonderer Art. Obgleich es sich um ein Menschenwerk handelt, haben sie nie die Präzision und die ursächliche Wirkung der Gesten des Vaucansonschen Automaten. Denn der Zauber des Automaten besteht gerade darin, daß er wie ein Mensch einen Fächer bewegt oder Guitarre spielt, und daß die Verschiebung seiner Hand eben die unbarmherzige und blinde Strenge rein mechanischer Translationen hat.



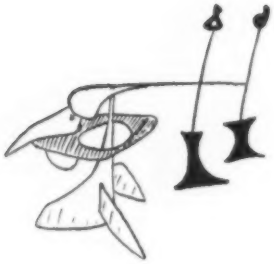
Das Mobile Calders wogt, zögert, man möchte sagen, es irrt sich und es verbessert sich. Ich habe in seinem Atelier einen Klöppel und einen Gong sehr hoch in der Luft hängen sehen; beim geringsten Hauch verfolgte der Klöppel den Gong, der sich um sich selbst drehte, der Klöppel holte aus, um zuzuschlagen, schwang vorwärts und verfehlte wie eine ungeschickte Hand sein Ziel, und dann, wenn man es am wenigsten erwartete, schlug er mitten drauf, erwischte er den Gong mit einem fürchterlichen Geräusch in der Mitte. Und andererseits sind diese Bewegungen zu kunstvoll angeordnet, als daß man sie mit denen einer Kugel auf holpriger Ebene vergleichen könnte, deren Lauf allein von den Zufälligkeiten des Bodens abhängt. Sie haben ein Eigenleben. Als ich eines Tages mit Calder in seinem Atelier sprach, wurde ein Mobile, bis dahin in Ruhestellung verharrend, von einer Erschütterung ergriffen, es bewegte sich heftig auf mich zu. Ich trat einen Schritt zurück und glaubte mich außerhalb seiner Reichweite. Doch plötzlich, als diese Erschütterung verebbt war und es in die Leblosigkeit zurückzufallen schien, setzte sich, wie bedauernd, sein langer, majestätischer Schwanz in Bewegung, drehte in der Luft und glitt unter meiner

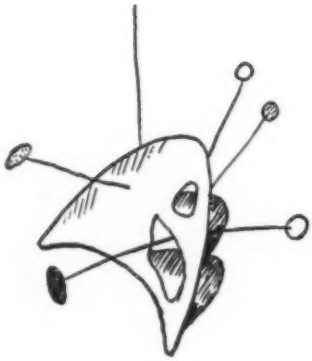
Nase vorbei. Diese Manifestationen des Zögerns, des Wiederansetzens, des Tastens, der Ungeschicklichkeit, der unverhofften Entscheidung und vor allem diese wundervolle Noblesse, an einen Schwan gemahnend, machen aus den Mobile Calders seltsame Wesen mitten zwischen Materie und Leben. Bald scheinen ihre Bewegungen einem Ziel zu folgen, bald scheinen sie ihre Idee unterwegs verloren zu haben und sich in ein einfältiges Schwingen zu verirren. Diese Mobile, welche weder ganz lebendig noch ganz mechanisch sind, die jeden Augenblick verblüffen und dennoch immer wieder in ihre erste Position zurückkehren, gleich den Wasserpflanzen, welche die Strömung zurückstreicht, den Blütenblättern der Sinnpflanze, den Mittsommerfäden, wenn sie von einer aufsteigenden Luftströmung erfaßt werden. Kurzum: obgleich Calder nichts hat imitieren wollen — weil er nichts wollte, es sei denn,

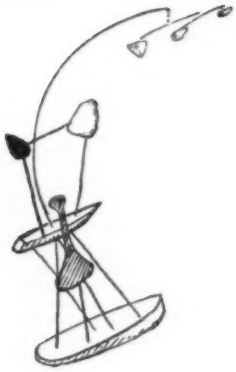
Skalen und Akkorde unbekannter Bewegungen zu schaffen — sind sie lyrische Erfindungen, technische, fast mathematische Kombinationen und gleichzeitig das wahrnehmbare Symbol der Natur, dieser nebelhaften großen Natur, die den Pollen vergeudet und unverhofft den Aufflug von tausend Schmetterlingen verursacht, und von der man nie weiß, ob sie die blinde Verkettung von Ursachen und Wirkungen ist oder die schüchterne, unaufhörlich verzögerte, gestörte, durchkreuzte Entwicklung einer Idee.

Mit liebenswürdiger Genehmigung der Galerie LOUIS CARRÉ, Paris, aus dem Katalog ihrer Calder-Ausstellung entnommen. Ins Deutsche übertragen von A. Alexandre, Paris.

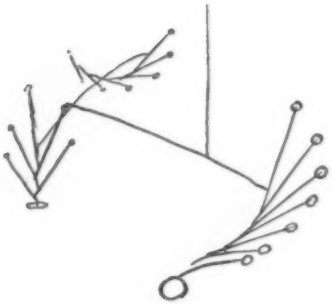
A. CALDER
BLAUE FEDER
MOBILE 1949

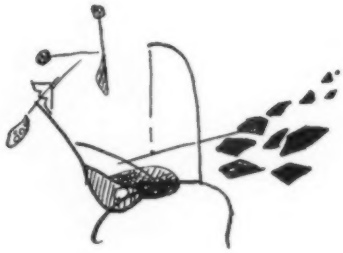


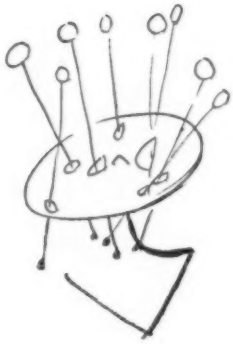


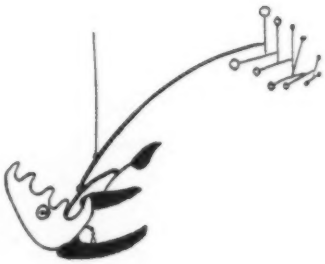


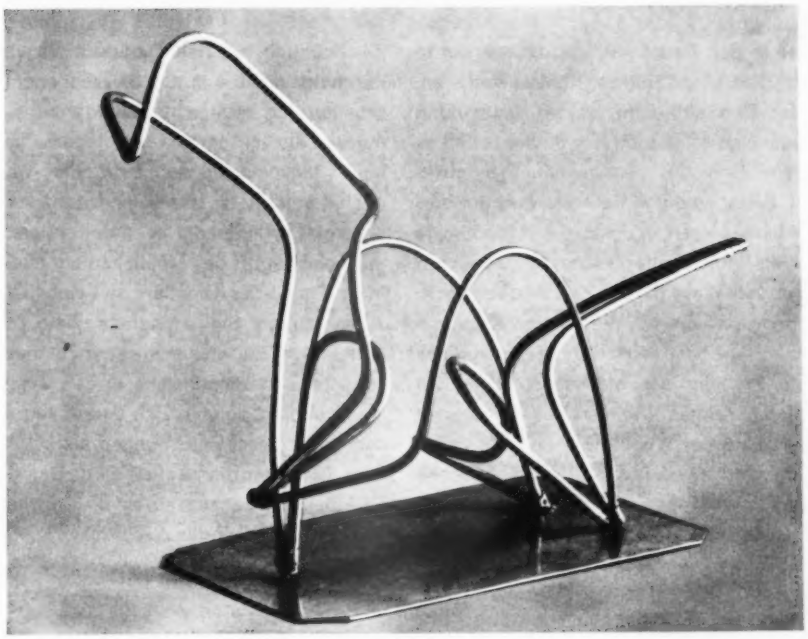
ALEXANDER CALDER











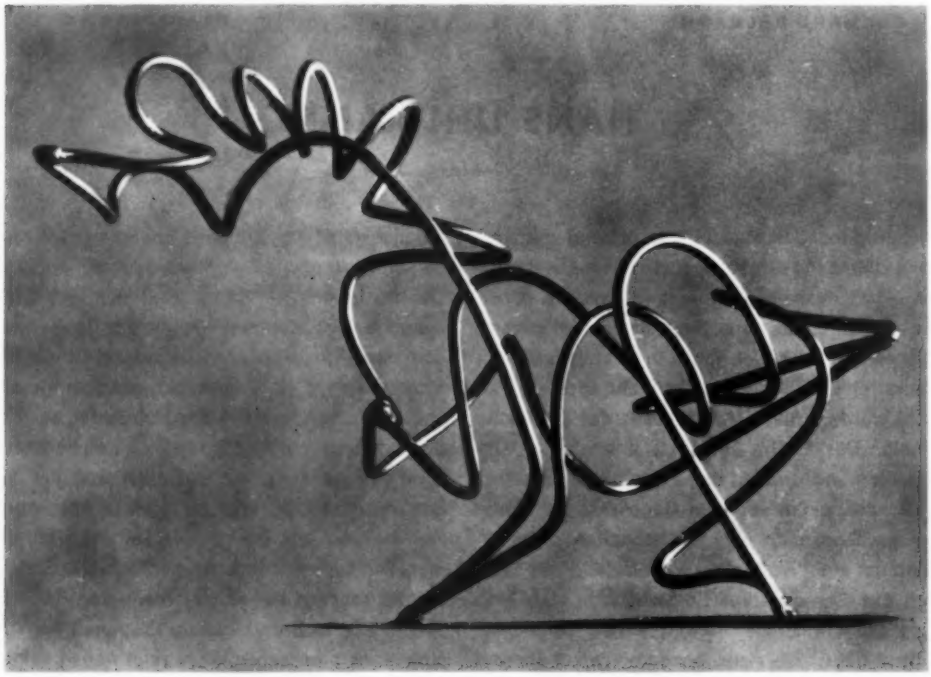
HANS UHLMANN DRAHTPLASTIK

HANS UHLMANN

Die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dem Werk Hans Uhlmanns — insbesondere mit seinen Drahtplastiken — ist deshalb so anregend, weil in seinen Arbeiten sich durchaus neue Bewußtseinszustände zu verwirklichen beginnen. Der Raum, in den alle bisherige Plastik ausstrahlte und der von ihr mehr oder weniger beherrscht wurde, dringt jetzt selbst in das plastische Gebilde ein. Der Draht umgrenzt entmaterialisierte Raumeinheiten und wandelt damit den alten Substanzbegriff, der das Beharrende im Gegensatz zu seinen wechselnden Zuständen und Eigenschaften realisiert. Der Betrachter steht nicht einer Vollplastik gegenüber, die durch das Gewicht ihres So-Seins eine klare und eindeutige Stellungnahme erzwingt, sich als Objekt dem Subjekt gegenüberstellt, sondern die rundherum offenen und nur umgrenzten Gebilde bieten sich als Möglichkeiten dar, die unter bestimmten Voraussetzungen wirklich oder als wirklich gedacht werden können. Die hier gemeinten Voraussetzungen sind die bewußte Aufgabe der bisherigen Position des Betrachters gegenüber dem Kunstwerk. Wird die Subjekt-Objekt-Beziehung nicht mehr als ein Gegenüber, sondern als ein Miteinander erfahren, erkennt der Betrachter das Essentielle dieser neuartigen Plastik, die sich vielleicht als Versuch einer Umgrenzung des Geheimnisses der Wandlung umschreiben läßt. Wandlung heißt aber auch Einbeziehung von Zeit. Und in der Tat enthalten die Drahtplastiken Uhlmanns nichts mehr von der Statik früherer Plastik, sondern ziehen gleich wie den Raum auch die Zeit in ihre sich darbietende Existenz hinein.

Uhlmanns plastisches Werk zeigt neben seinen Drahtplastiken auch zahlreiche vollplastische Arbeiten.

Meist Gips für Bronze und Messing. Auch diese Arbeiten strahlen weniger in den Raum aus, als daß sie ihn in sich einbeziehen. Die Behandlung des Konvex-konkaven, das Problem der Durchdringung, in der Darstellung menschlicher Gestalten zeigt auch hier deutlich, daß es Uhlmann in erster Linie auf Verwirklichungsmöglichkeiten ankommt. Die angeregte Phantasie wird auf Vorstellungswelten hingewiesen, in denen die menschliche Gestalt weniger als individuelle Erscheinung, sondern vielmehr als besondere Wesenheit im Kraftfeld raumzeitlicher Spannungen gesehen wird. Bei Uhlmanns Vollplastiken wird – ähnlich wie bei Karl Hartung – auch um das hochinteressante Problem des plastischen Schnittes und der Schichten gerungen. Die hieraus resultierende plastische Behandlung der Wechselwirkung von Oberfläche und Tiefe wird zweifellos die zeitgenössische Plastik noch stark beschäftigen und möglicherweise zu überraschend neuen Lösungen führen können. Neben den plastischen Arbeiten Uhlmanns erfahren seine Zeichnungen mit Recht stärkste Beachtung. Sie sind durchaus nicht nur als Skizzen oder Vorbereitungsarbeiten für plastische Gebilde zu werten, sondern müssen als vollkommen selbständige und eigengesetzliche Bildkompositionen betrachtet werden. Was zunächst auffällt, ist ihre kompositorische Dichte. Nichts erscheint zufällig oder auch nur anders möglich. Fasziniert der Begriff des Möglichen als relevantes Merkmal in der Plastik des Künstlers, so zwingen die Zeichnungen zu eindeutiger Stellungnahme. Viele Zeichnungen vermitteln den Eindruck magischer Zeichen. Daß das Tänzerische und Dämonische in den Zeichnungen dominiert, ist nicht zuletzt auch darauf zurückzuführen, daß sehr viele dieser Zeichnungen als Manifestationen des Unterbewußten anzusehen sind. Das Gesamtwerk des Künstlers erweist sich als ein die Ganzheit menschlicher Existenz umfassender Anspruch. *Eberhard Seel*



HANS UHLMANN **DRAHTPLASTIK**

NEUE ARBEITEN VON FRITZ WOTRUBA

Mit jenem Neo-Archaiker Wotruba, der schon als 22jähriger wegen der meisterlichen Technik und originalen Formensprache seiner Mädchen- und Jünglingsstatuen einen Maillol in Erstaunen versetzte, hat sich eine bedeutungsvolle und erschütternde Wandlung vollzogen. Eine Wandlung, die zunächst auch den gutwilligen und vorurteilslosen Betrachter vor etwas Unbegreifliches zu stellen scheint, während sich dem Wissenden wenigstens die Kunstformen der Hettiter, Summerer und vorzeitlicher Idole als optische Vergleichsmöglichkeiten anbieten können. Wie von Steinzeit-Ausgrabungen her tönt hier eine Meißelsprache, die sich Gebilde erdichtet, die nicht mehr Abbilder, sondern Urbilder des Menschlichen — nicht des Menschen — darzustellen suchen. Wer die sitzenden, hockenden, liegenden und stehenden Figuren aus ihren Blockflächen, harten Profilen und weichen Höhlungen so zu deuten versteht, stößt zur Bedeutung und zur Bedeutsamkeit dieser neuen Werke Wotrubas vor, die ebenso elementar im plastischen Ausdruck, wie in ihrer geistigen Substanz sind. Einen solchen Formen- und Seelenausdruck aber aus dem Heutigen heraus zu vernehmen, rührt an die tiefsten Fragestellungen unserer Kultur- und Menschheitsprobleme. Wie Picasso verweist deshalb auch Wotruba die persönlichen Befrager auf das ins Mythische drängende Angstgefühl unserer Zeit, die ihm diese Wandlung aufgezwungen hat: um Formsymbole zu schaffen, die letztlich als gestalteter Bann erlösen und aus dem Ewigen ins Ewige deutend an der Zukunft wirken sollen.

Diesem inneren Diktat unterwirft Wotruba seine neuen kleinformatigen Bronzeplastiken und Reliefs — auch die steinernen — in noch stärkerem Maße als die großen Steinfiguren. Das Gestalt-Menschliche wird dabei bis an die äußerste Grenze zur geformten Idee abstrahiert, so daß sich eine auffällige Wesens- und Formennähe der in ihrer Flächigkeit ungeheuer dynamischen Reliefs zu Baumeisters graphischen Arbeiten ergibt. Womit sich wieder eine wichtige Nahtstelle für diese am Urgrund des künstlerischen Formungstriebes horchenden und schürfenden „Modernen" ergibt.

Die Wotruba-Ausstellung der Galerie Welz während der Salzburger Festspiele wurde von sehr vielen Europäern als der mutige Versuch anerkannt, die Schmach der offiziösen und pompösen Thorak-Freilicht-Schau zu mindern. Der gänzlich ungeeignete Carabinieri-Saal der Salzburger Residenz, der schließlich zur Verfügung gestellt wurde, machte diese Möglichkeit allerdings weitgehend zunichte. Gerade die neuen Stein- und Bronzearbeiten dieses völlig unbarocken Österreichers, die hier gezeigt wurden, benötigen einen — modernen oder alten — Raum, der nicht in die Kategorie der malerischen Architektur gehört. Der abstrakteste Raum: unter freiem Himmel — aber ist der günstigste für die Werke dieses Bildhauers.

Heinz Thiele

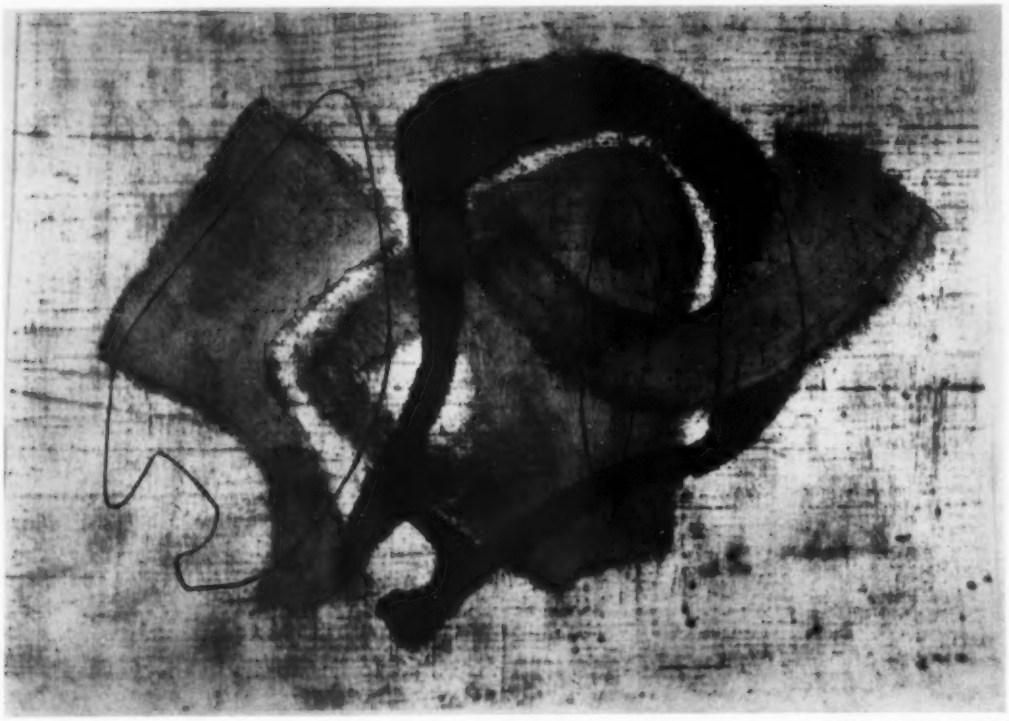
FRITZ WOTRUBA JÜNGLINGSTORSO

FRITZ WOTRUBA

FIGURALE KOMPOSITION, 1949, (BRONZE)

FRITZ WOTRUBA

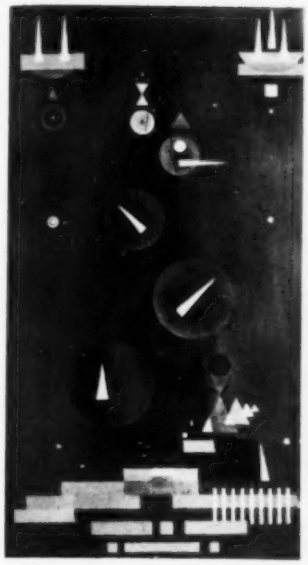
DENKER, 1948 (KALKSTEIN)



ROLF CAVAEL — LINIE ZUR FLÄCHE

EGBERT BRUCKNER — KOMPOSITION

DIE ABSTRAKTEN KÜNSTLER



BAUER

CALLERY

COALE

AMERIKA, USA

Bauer, Rudolf, geb. 1889 in Lindenwald. Studium in Berlin. Karikaturist. Mitglied des Sturm. Gründet 1929 das Privatmuseum für abstrakte Kunst in Berlin. Lebt in Amerika. Abb.

Bolotowsky, Ilja, geb. 1907 in Petersburg.

Calder, Sandy, geb. 1898 in Philadelphia. Zuerst als Ingenieur tätig. Studiert ab 1923 Malerei in New York. Kommt 1926 nach Paris. Seine ersten Schöpfungen sind bekannt unter dem Namen „Mobiles". Die späteren nennt er „Constellations".

Callery, Mary, Bildhauerin. Lebt in New York. Abb.

Coale, Donald, geb. 1903 in Baltimore, Maryland. Abb.

Davis, Stuart.

Drewes, Werner, geb. 1899 in Canig. Architekturstudium in Stuttgart. 1921 und 1927—29 am Bauhaus. Geht 1930 nach Amerika. Lehrer an der Universität Columbia und am Brooklyn-College. Abb.

Edwards, Emmet, geb. 1906 in Mount Pleasant, Jowa.

Feininger, Lyonel, geb. 1871 in New York. Studium in Berlin. Beginnt als Karikaturist für die „Lustigen Blätter". 1919—1926 am Weimarer, bis 1933 am Dessauer Bauhaus. Lebt seit 1936 in New York. Abb.

Fine, Perle, geb. 1908 in Boston, Massachusetts.

Fontaine, Paul A., geb. 1913 in Worcester, Massachusetts. Studium an der Yale School of Fine Arts. Seit 1945 in Frankfurt a. M. Abb.

Gorky, Arshile, geb. 1904 in Tiflis (Rußland), gest. 1948.

Macdonald-Wright, Stanton, geb. 1890. Maler.

Marin, John, geb. 1870 in Rutherford (New Jersey), lebt in Cliffside-Park.

Mason, Alice T., geb. 1904 in Litchfield, Connecticut.

Mattern, Alice Luise, geb. 1908 in New York.

Mitchell, Wallace, geb. 1911 in Detroit, Michigan.

O'Keefe, Georgia, geb. 1887 im Staate Wisconsin. Studium in Chicago und New York, wo sie sich für Arthur Dows abstrakte Prinzipien begeistert. Lebte lange in Neu-Mexiko.

Pollock, Jackson, geb. 1912 in Cody, lebt bei New York.

Rebay, Hilla, geb. in Straßburg. Studium an den Akademien Düsseldorf, Paris, München. Mitglied der Novembergruppe 1918. Heute Direktorin des „Museum of Non-objektiv Painting" in New York.

Reichmann, Lewis, Samuel, geb. 1904 in New York.

Scarlett, Rolph, geb. 1891 in Guelph, Ontario.

Smith, Charles, geb. 1893 in Lofton, Virginia.

Wolff, Robert Jay, geb. 1905 in Chicago.

Xceron, Jean, geb. 1890 in Isari, Griechenland. Abb.

CHILE

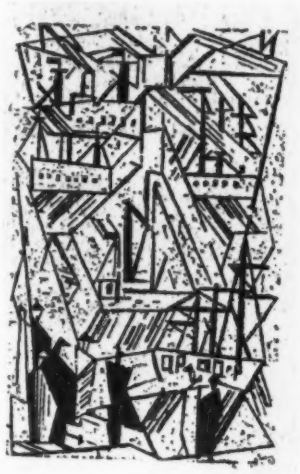
Hackelberg, Wilhelm, Maler und Graphiker. Lebt in Malloco. Abb.

PERU

Roca Rey, Joaquin, geb. 1923 in Lima. Maler und Graphiker. Abb.

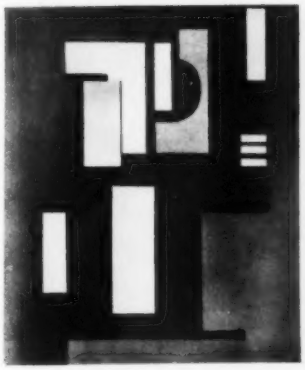
HACKELBERG

DREWES



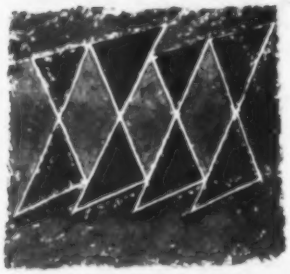
FEININGER

FONTAINE



XCERON

ACKERMANN



ALBERS

BAERWIND

BAUM

DEUTSCHLAND

Ackermann, Max, geb. 1887 in Berlin. Studium bei van de Velde, Stuck, Hölzel. 1928 Begegnung mit Kandinsky. Lebt in Stuttgart. Abb.

Albers, Joseph, geb. 1888 in Bortrup/Westf. Schüler, dann Lehrer am Bauhaus. Lebt in New York. Mitglied der „American Abstract Artists". Abb.

Altripp, Alo, geb. 1906 bei Ludwigshafen. Studium an der Kunstgewerbeschule Mainz, in München und Dresden. Zeitweise Dekorationsmaler. Lebt in Wiesbaden.

Arndt, Alfred, geb. 1898 in Elbing. Schüler, dann Lehrer am Bauhaus. Lebt in Darmstadt.

Baerwind, Rudi, geb. 1910 in Mannheim. Studium in Berlin, München, Paris. Lebt in Weinheim a. d. B. Abb.

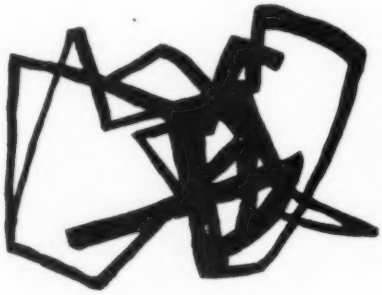
Baum, Otto, geb. 1900 in Leonberg. Studium an der Akademie in Stuttgart. Seit 1946 Lehrer dort. Abb.

Baumeister, Willi, geb. 1889 in Stuttgart. Schüler von Hölzel, Freund von Schlemmer und Léger. Seit 1946 Professor an der Stuttgarter Akademie.

Bayer, Herbert, geb. 1900 in Oberösterreich. Schüler, dann Lehrer am Bauhaus. Lebt heute in den USA.

Bergmann-Michel, Ella, geb. in Paderborn. Lebt in Eppstein.

Berke, Hubert, geb. 1908 in Buer/Westf. Studium (Kunstgeschichte und Philosophie). Malstudium in Königsberg und in Düsseldorf bei Paul Klee. Lebt in Alfter bei Bonn. Erhielt Kunstpreis „junger westen" 1950.



KREUTZ

Bissier, Julius, geb. 1893 in Freiburg/Br. Studien in Karlsruhe. Lebt in Hagnau am Bodensee.

Burtchen, Gerd, geb. 1920. Lebt als Maler in Braunschweig.

Campendonk, Heinrich, geb. 1889 in Krefeld. Schüler von Thorn-Prikker. Mitglied des „Blauen Reiter". Professor an der Akademie in Amsterdam.

Cavael, Rolf, geb. 1898 in Königsberg. Studium in Frankfurt a. M. Lebt in Garmisch-Partenkirchen. Abb.

Cimiotti, Emil, geb. 1927 in Göttingen. Studium in Stuttgart. Lebt in Stuttgart. Abb.

Dahmen, Karl Fred, geb. 1917 in Stolberg bei Aachen. Studium in Aachen. Wohnt in Stolberg.

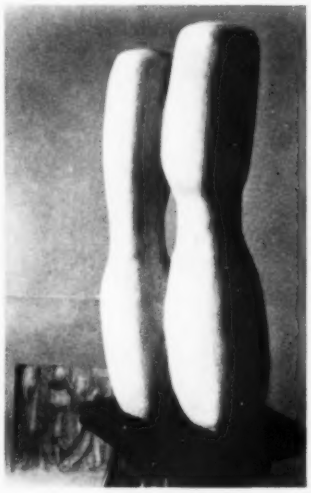
Deppe, Gustav, geb. 1913 in Essen. Studium in Dortmund. Lebt in Witten. Abb.

Dienz, Herm, geb. 1891 in Koblenz. Dr. jur. Schied 1920 aus dem Justizdienst aus. Studium an der Akademie Düsseldorf und in Berlin. Lebt seit 1945 in Bonn.

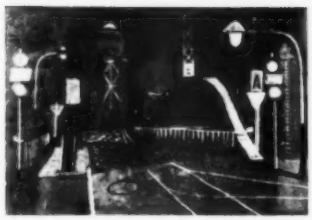
Dotterweich, Hans, geb. 1920 in Bonn. Tätig in Bonn.

Eichhorn, Alfred, geb. 1909 in St. Valentin/Österreich. Studien in Wien. Seit 1932 in Deutschland. Lebt in Stuttgart. Abb.

CAVAEL



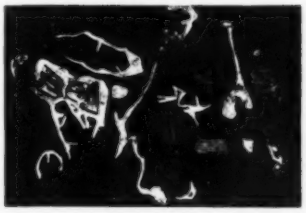
CIMIOTTI



DEPPE

EICHHORN

FIEDLER



FIETZ

FISCHER

FONDRAN

FRANKENSTEIN

Fassbender, Joseph, geb. 1903 in Köln. Studium an der Kölner Werkschule. Villa-Romana-Preis 1929. Lebt in Bornheim.

Fiedler, Arnold, geb. 1900 in Hamburg. Studium in Hamburg und München. Ging 1937/38 nach Paris. Seit 1946 in Hamburg. Abb.

Fietz, Gerhard, geb. 1910 in Breslau. Studium in Breslau, Königsberg und Berlin (Schlemmer). Lebt in Schlederloh. Abb.

Fischer, Cuno, geb. 1914 in Wuppertal. Maler. Lebt in Stuttgart. Abb.

Fondran, Werner, geb. 1911 in Wilhelmshaven. Autodidakt. Lebt in Murnau/Obb. Abb.

Frankenstein, Wolfgang, geb. 1918 in Berlin, Studium an der Kunstgewerbeschule in Berlin. Lebt in Berlin. Abb.

Fuchs, Erich, geb. 1916 in Stuttgart. Schüler von Willi Baumeister. Assistent an der Webklasse der Kunstakademie in Stuttgart.

Geitlinger, Ernst, geb. 1895 in Frankfurt a. M. Studium in Amerika und München. Lebt in Seeshaupt/Obb.

MEISTERMANN

Gilles, Werner, geb. 1894 in Rheydt/Rhld. Studium in Kassel und am Bauhaus bei Feininger. Lebte lange in Italien. Wirkt heute in München.

Göring, Helmut, geb. 1917. Lebt als Maler in Landau/Pfalz.

Götz, Karl Otto, geb. 1914 in Aachen. Studium an der Kunstgewerbeschule in Aachen. Lebt in Königsförde bei Hameln.

Goller, Oskar, geb. 1914 in Aachen. Studium an der Kunstgewerbeschule in Aachen. Lebt in Frankfurt.

Greis, Otto, geb. 1913 in Frankfurt a. M. Ingenieurstudium. Malt seit 1933. 1945 Begegnung mit E. W. Nay. Lebt in Bad Soden/T.

Grieshaber, H. A. P., geb. 1909 bei Leutkirch/Allgäu. Studium in Stuttgart. Lebt in Reutlingen.

Hajek, Otto Herbert, geb. 1927 in Kaltenbach, CSR. Studium en der Akademie in Stuttgart. Lebt in Stuttgart als Bildhauer. Abb.

Hartung, Karl, geb. 1908 in Hamburg. Bildhauerstudium in Hamburg bei Bossart, in Paris bei Maillol. Lebt in Berlin. Abb.

Heiliger, Bernhard, geb. 1915 in Berlin. Bildhauer. Heute Professor an der Berliner Kunstakademie.

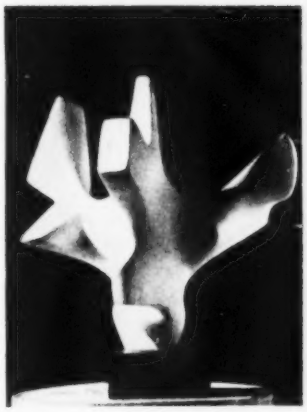
Hoelzel, Adolf, geb. 1853 in Olmütz, gest. 1934 in Stuttgart. Studium in Wien und München. Ab 1888 eigene Malschule in Dachau. 1905 bis 1919 Professor an der Akademie in Stuttgart. Abb.

Hofmann, Otto, geb. 1907 in Essen. Architekturstudium. 1928 am Bauhaus bei Klee und Kandinsky. Lebt in Rudolstadt/Thür. Abb.

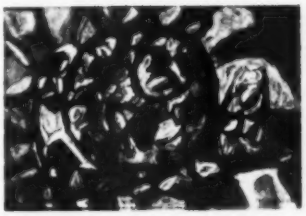
Imkamp, Wilhelm, geb. 1906 in Münster. 1926—29 am Dessauer Bauhaus. Lebt in Asperg/Württ. Abb.

Ingenhoff, Hans Dieter, geb. 1926 in Duisburg-Hamborn. Studium in Kassel und in Stuttgart bei Baumeister. Lebt in Stuttgart. Abb.

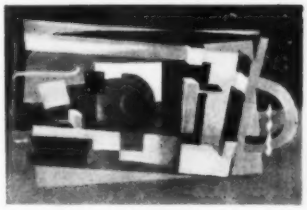
HAJEK



K. HARTUNG



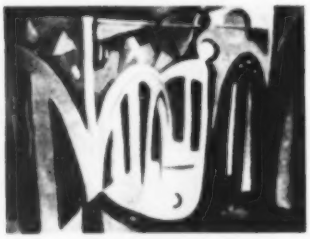
HOELZEL



HOFMANN

IMKAMP

INGENHOFF



KNIESCHON

KOLB

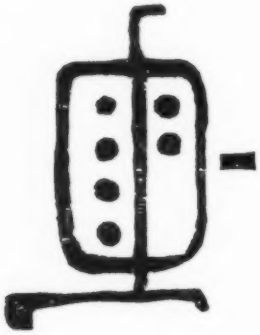
KUBICEK

Kadow, Gerhard, geb. 1909 in Ülzen/Hann. Studien am Dessauer Bauhaus. Lebt in Krefeld.

Kerkovius, Ida, geb. 1879 in Riga. Studium in Stuttgart bei Hölzel und ab 1920 am Bauhaus in Weimar. Lebt als Malerin und Weberin in Stuttgart.

Kissil, Leonid, geb. 1922 in Srebrnica (Jugoslawien) als Sohn russischer Emigranten. Kam als Kriegsgefangener nach Deutschland, wo er Malerei lernte. Einfluß Baumeisters und Meistermanns.

Klee, Paul, geb. 1879 bei Bern (Schweiz), gest. 1940 in Muralto-Locarno. Studium in München bei Stuck. Mitglied des „Blauen Reiter" und „Sturm". Seit 1920 Lehrer am Bauhaus, 1931—33 an der Akademie Düsseldorf. Seit 1933 in der Schweiz.



WILDEMANN

Kleint, Boris Herbert, geb. 1903 in Masmünster. Studium in Berlin bei Johannes Itten. 1936—46 in Luxemburg. Heute Lehrer an der Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken.

Knieschon, Gerhard, geb. 1914 in Liegnitz. Studium in Berlin, aber in der Malerei fast Autodidakt. Lebt in Esbach bei Dinkelsbühl. Abb.

Kolb, Fritz, geb. 1917 in Pegnitz/Obfr. Studium in Nürnberg und Stuttgart. Schüler von Willi Baumeister. Lebt in Stuttgart. Abb.

Konnerth, Hermann, geb. 1881 in Hermannstadt/Siebenbürgen. Studiert Kunstgeschichte in Berlin, Malerei in München, Italien, Paris. 1947 Übergang zur ungegenständlichen Malerei.

Konnerth, Lotte, geb. 1881 in Breslau. Studierte 1931/32 am Bauhaus in Dessau bei Kandinsky.

Kubicek, Jaro, geb. 1906. Autodidakt. Seit 1926 in Berlin und Dresden. Lebt seit 1945 in Berlin. Abb.

Lahs, Curt, geb. 1893 in Düsseldorf. Bis zum Dritten Reich Professor an der Staatlichen Kunstschule Berlin. Lebt in Berlin.

Levedag, Fritz, geb. 1899 in Münster. Studium an der Handwerkerfachschule in Stuttgart, an der Kunstakademie Düsseldorf und 1926 bis 1929 am Bauhaus bei Klee und Kandinsky. Zwei Jahre im Atelier von Gropius. Lebt in Ringenburg bei Wesel.

Marc, Franz, geb. 1880 in München, gefallen 1916 vor Verdun. Studium in München. Redaktionsmitglied des „Blauen Reiter".

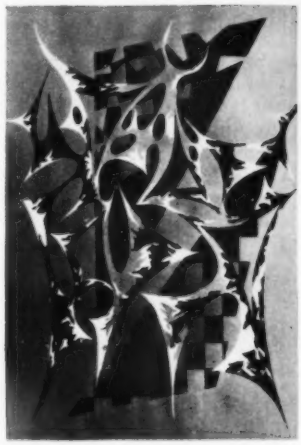
Mataré, Ewald, geb. 1887 in Aachen. Graphiker und Bildhauer. Lehrt an der Düsseldorfer Akademie.

Meistermann, Georg, geb. 1911 in Solingen. Studium in Düsseldorf bei Nauen und Mataré. Seit 1938 auch Glasfenster. 1. Preisträger des Deutschen Kunst-Preisausschreibens 1950. Lebt in Köln.

Micus, Eduard, geb. 1925 in Höxter/Weser. Studium bei Willi Baumeister in Stuttgart. Lebt in Stuttgart. Abb.

Moholy-Nagy, Ladislaus, geb. 1895 in Borsod (Ungarn), gest. 1946 in den USA. Lehrer am Bauhaus. Setzte die Tradition des Bauhauses in Chicago fort. Maler, Photograph und Typograph.

MICUS

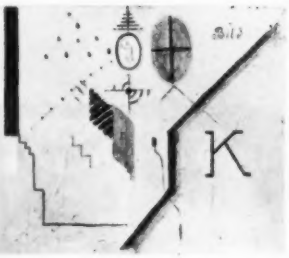


MUELLER-KRAUS

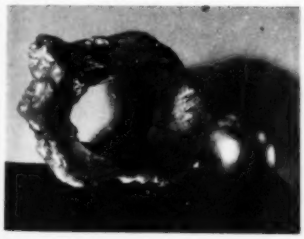
NESCH

REICH AN DER STOLPE

RITSCHL



SCHLEMMER



SCHUTZBACH

SEITZ

Muche, Georg, geb. 1895 in Querfurt. 1920—27 Meister am Bauhaus. Seine abstrakte Epoche schließt 1922 ab. Heute Direktor der Textilschule in Krefeld.

Müller-Kraus, Erich, geb. 1911 in Aachen. Lebt in Köln-Nippes. Abb.

Nay, Ernst Wilhelm, geb. 1902 in Berlin. Schüler von Carl Hofer. 1936/37 Gast Edward Munchs in Norwegen. Lebt in Hofheim/Taunus.

Nesch, Rolf, geb. 1893 in Obereßlingen/Württ. Studium bei Kirchner und Munch. Lebt in Oslo. Abb.

Rath, Alexander, geb. 1900 in München. Studien an der Kunstgewerbeschule in München. Begegnung mit Paul Klee und Theo van Doesburg. Lebt in Kattenhorn/Bodensee.

Reich an der Stolpe, Siegfried, geb. 1912 in Stolp. Lebt in Frankfurt a. M.

Ritschl, Otto, geb. 1885 in Erfurt. Autodidakt. Lebt in Wiesbaden. Abb.

Schlemmer, Oskar, geb. 1888 in Stuttgart, gest. 1943. Hölzel-Schüler. 1921—29 Bauhauslehrer in Weimar und Dessau. Maler, Plastiker, Bühnengestalter. Abb.

F. WINTER

Schmelzeisen, Gustav Klemens, geb. 27. Juni 1900 in Düsseldorf Schüler von Wessel. Seit einigen Jahren abstrakt. Auch Dr. jur. und Prof. für deutsche Rechtsgeschichte. Lebt in Hechingen.

Schreyer, Lothar, geb. 1886. Lehrer am Bauhaus. Lebt in Hamburg.

Schultze, Bernard, geb. 1915. in Frankfurt a. M. Lebt in Frankfurt.

Schutzbach, Erwin, geb. 1909 in Balingen/Württ. Studium in München, Köln, Düsseldorf (Scharff). Bildhauer. Lebt in Freiburg/Br. Abb.

Seitz, Fritz, geb. 1926 in Bad Kissingen. Studium in Nürnberg und in Stuttgart bei Baumeister. Lebt in Stuttgart. Abb.

Siepmann, Heinrich, geb. 1904. Lebt in Mülheim-Ruhr.

Speidel, Otto, geb. 1896 in Stuttgart. Schüler von Hölzel. Gehört zum Ackermannkreis. Malt ab 1932 gegenstandslos. Lebt in Stuttgart.

Thiemann, Hans, geb. 1910 in Bochum. Studium am Bauhaus. Schüler von Klee und Kandinsky. Lebt in Berlin. Abb.

Trier, Hann, geb. 1905 in Kaiserswerth. Studien an der Düsseldorfer Akademie. Lebt in Bornheim bei Bonn. Abb.

Trökes, Heinz, geb. 1913 in Hamborn. Studium an der Kunstgewerbeschule in Krefeld. Schüler von Johannes Itten und Georg Muche. Lebt in Berlin. Abb.

Uhlmann, Hans, geb. 1900 in Berlin. Techniker. Als Künstler Autodidakt. Lebt in Berlin.

Vorbusch, Hans-Joachim, geb. 1918 in Dortmund. Lebt in Bergisch-Gladbach.

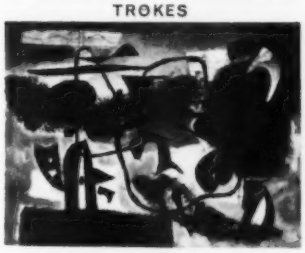
Wägele, Karl, geb. 1922 in Lindau. Studium in Stuttgart. Schüler von Willi Baumeister. Lebt als Maler in Stuttgart. Abb.

Weil, Ernst, geb. 1919. Lebt als Maler in München.

THIEMANN

TRIER

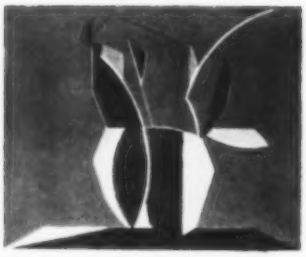
TRÖKES



WÄGELE

R. WERNER

TH. WERNER



BEAUDIN

DOMELA

H. HARTUNG

Werdehausen, Hans, geb. 1910 in Höxter/Weser. Erhielt Kunstpreis „junger westen" 1950.

Werner, Richard, Abb.

Werner, Theodor, geb. 1886 bei Tübingen. Studium bei Adolf Hölzel in Stuttgart. Lebt in Berlin. Abb.

Westpfahl, Conrad, geb. 1891 in Berlin. Verbrachte 6 Jahre in Athen. Lebt in München.

Weyers, Erich, geb. 1909 in Ospel/W. Studium in Düsseldorf bei Klee. Lebt in Bernried am Starnberger See.

Wildemann, Heinrich, geb. 1904 in Lodz (Polen). Studium in Stuttgart und Berlin. Lebt in Stuttgart.

Winter, Fritz, geb. 1905 in Altenbögge/Westf. 1927—30 Schüler am Bauhaus bei Schlemmer, Kandinsky und Klee. Lebt nach Rückkehr aus Kriegsgefangenschaft in Diessen am Ammersee. Abb.

Winter, F. A. Th., geb. 1906 in Mainz-Castell. Besuchte die Staatsschule für Kunsthandwerk in Mainz. Studium bei Max Beckmann und bei Georg Muche (Bauhaus). Lebt in Murnau/Obb. Abb.

Winter-Külzer, Anneliese, geb. 1921 in Köln. Autodidaktin. Lebt in Murnau.

Wolffl, Lilo, geb. in Stockach. Schülerin von Willi Baumeister. Lebt in Stockach.

ENGLAND

Lewis, Wyndham, geb. 1884 in den USA. Studium in London. Mitbegründer der Gruppe X. Maler und Schriftsteller.

Hepworth, Barbara, geb. 1903. Bildhauerin. Lebt in Cornwall.

Moore, Henry, geb. 1898 in Castleford/Yorkshire. Erst Schullehrer. Nach 1919 Studium in Leeds und London. Dann Lehrer an verschiedenen Akademien. Lebt in der Nähe von London.

Nicholson, Ben, geb. 1894 in Denham, Buckinghamshire. Mitglied der Pariser Kunstvereinigung „Abstraction-Création". Lebt in London.

Wadsworth, Edward, geb. 1889 in Cheakheaton. Vertritt als einer der ersten den Kubismus in England. Maler.

FRANKREICH

Von der Nennung ausgesprochener Kubisten wie Gris, Gleizes u. a. wurde abgesehen.

Adam, Henri, geb. 1904 in Paris. Hauptsächlich Bildhauer.

Arp, Hans, geb. 1887 in Straßburg. Studium an der Akademie in Weimar und in Paris. Einer der Gründer von „Dada". Maler, Graphiker, Bildhauer.

Aujame, Jean, geb. 1905 in Aubusson. Maler. Lebt in Paris.

Bazaine, Jean, geb. 1905. Maler. Lebt in Paris.

Beaudin, André, geb. 1895 in Mennecy (Seine et Oise). Entwickelt sich besonders unter dem Einfluß von Juan Gris. Abb.

Benoit, Jean, geb. 1922 in Quebec, Kanada. Studium in Quebec Dann vier Jahre Professor an der Akademie in Montreal. Lebt seit. 1948 in Paris.

Bertholle, Jean, geb. 1909 in Dijon. Maler. Lebt in Paris.

Bissière, A, geb. 1895. Bis 1940 Lehrer an der Akademie Ranson in Paris. Lebt jetzt im dép. Lot/Südfrankreich.

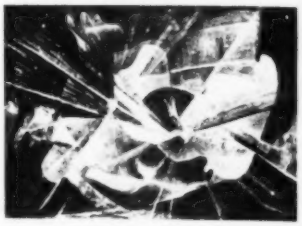
Bott, Francis, geb. 1904 in Frankfurt/M. Kommt durch Kokoschka zur Malerei. Seit 1937 in Paris. Kontakt mit den Surrealisten, später mit Picabia.

Braque, Georges, geb. 1882 in Argenteuil. Studium in Paris. 1908 Bekanntschaft mit Picasso. Kubistische Periode. Im Kriege schwer verwundet.

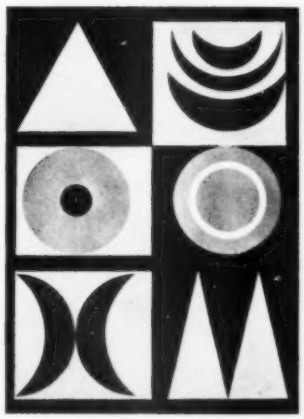
Brancusi, Constantin, geb. 1876 i. Rumänien. Bildhauer. Lebt in Paris.

Brauner, Victor, geb. 1903 in Rumänien. Maler. Lebt in Paris.

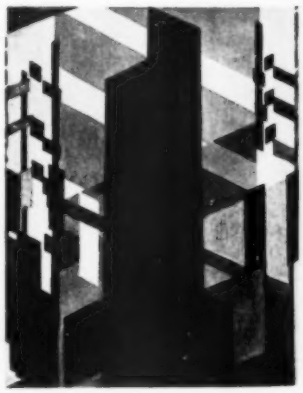
F. WINTER



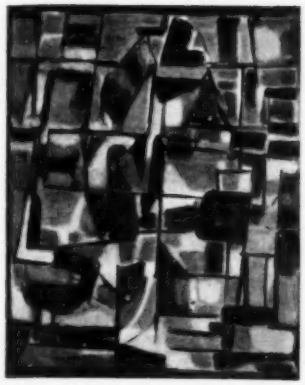
F. A. TH. WINTER



HERBIN



KUPKA



LE MOAL

MASSON

MIRO

PICABIA

Chapoval, geb. 1919 in Kiew (Rußland). Kam jung nach Frankreich.

Dewasne, Jean, geb. 1921 in Hellemmes/Lille. Maler. Lebt in Paris.

Deyrolle, Jean, geb. 1911 in Nogent-sur-Marne. Maler. Lebt in Paris.

Domela, César, geb. in Amsterdam. Schließt sich der „Styl"-Gruppe an. Seit 1933 in Paris. Abb.

Estève, Maurice, geb. 1904 in Culan (Cher). Maler. Lebt in Paris.

Giacometti, Alberto, geb. 1901 i. d. Schweiz. Bildhauer. Lebt in Paris.

Hartung, Hans, geb. 1904 in Leipzig. Sieht 1925 zum ersten Male Kandinsky und sein Werk. Studium in Leipzig, München und Dresden Seit 1935 in Paris. Kämpft in der Fremdenlegion und verliert das rechte Bein. Abb.

Henschel, Charlotte, Malerin. Lebt in Les Rigals, par Casals (Lot).

Herbin, Auguste, geb. 1882 in Quiéry (Nordfrankreich). Hauptsächlich Autodidakt. Lebt in Paris. Abb.

Kupka, Francois, geb. 1871 in Opocno (Böhmen). Studiert in Prag. Kommt 1894 nach Paris. Vertreter des „Orphismus". Lebt in Puteaux (Seine). Abb.

Lanskoy, André, geb. 1902 in Moskau. Maler. Lebt in Paris.

Lapicque, Charles, geb. 1898 in Theizé (Rhône). Seine Werke sind nur zum Teil gegenstandslose Kunst. Abb.

Laurens, Henri, geb. 1885 in Paris. Bildhauer.

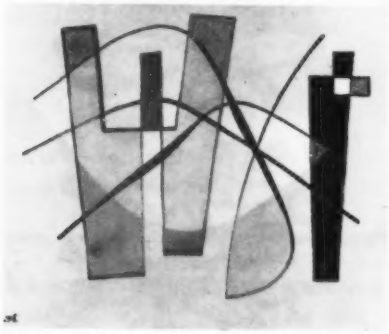
Le Moal, Jean, geb. 1909 in Anthon du Perche/Bretagne. Studien in Paris. Lebt in Paris. Abb.

Leppien, Jean, geb. in Lüneburg/Deutschland. Studium am Bauhaus. Lebt seit 1933 in Südfrankreich. Abb.

Lipchitz, Jaques, geb. 1891 in Druskeniki (Rußland). Bildhauer.

Magnelli, Alberto, geb. 1888 in Florenz. Wohl der bedeutendste Vertreter der italienischen abstrakten Malerei in Paris. Lebt seit 1931 in Paris.

Manessier, Alfred, geb. 1911 in St. Ouen. Studium in Paris. Lebt in Paris.



LEPPIEN

Marle, Felix del, geb. 1889 in Pont-sur-Sambre. Futurist. Gibt das Manuskript heraus: „Man muß Montmartre zerstören." Lebt in Bécon-Courbevoie (Seine)

Masson, André, geb. 1896 in Balagny (Oise). Vorübergehend Surrealist. Abb.

Miro, Joan, geb. 1893 in Barcelona. Studium in Barcelona. Seit 1919 in Paris. Abb.

Nouveau, Henri, geb. 1901 in Ungarn. 1921—24 im „Sturm". 1928 am Dessauer Bauhaus unter Paul Klee. Lebt in Paris.

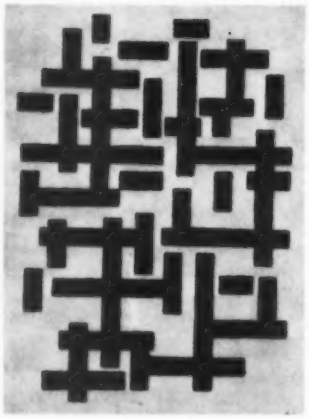
Ozenfant, Amédée, geb. 1886 in St. Quentin (Aisne). Begründer des Purismus. Lebt jetzt in den USA.

SOULAGES

SPRINGER

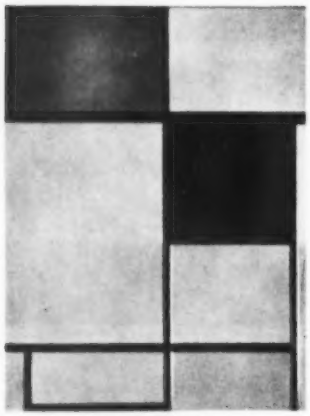
VILLERI

ZADKINE

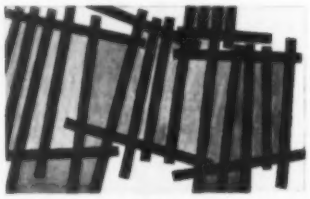


DOESBURG

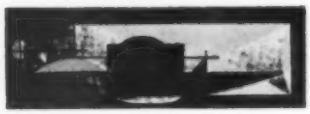
GERRITS-PORTHEINE



MONDRIAN



BERTI



BRUNETTI

Piaubert, Jean, geb. 1900 in Bordeaux. Studien an der Kunstakademie in Bordeaux. Lebt in Paris.

Picabià, Francis, geb. 1878 in Paris. Zuerst Impressionist, später unter kubistischem Einfluß. Nähert sich dem Orphismus, spielte eine Rolle im Dadaismus. Abb.

Poliakoff, Serge, geb. 1906 in Moskau. Maler. Lebt in Paris.

Schneider, Gérard, geb. 1898 in St. Croix (Schweiz). Studien in der Schweiz und in Paris. Lebt seit 1924 in Paris.

da Silva, Vieira, geb. 1908 in Lissabon. Kommt 1928 nach Paris. Bildhauer und Maler.

Singier, Gustav, geb. 1909 in Warneton (Flandern). Studien in Paris. Einfluß von Paul Klee.

Soulages, Pierre, geb. 1919 i. Rodez (Südfrankr.). Lebt i. Paris. Abb.

Springer, Ferdinand, geb. 1907 in Berlin. Studiert bei Carlo Carrà in Mailand. Lebt in Grasse (Südfrankreich). Abb.

de Stael, Nicolas, geb. 1914 in Rußland. Maler. Lebt in Paris.

Tal Coat, Pierre, geb. 1905. Autodidakt. Maler.

Valmier, Georges, geb. 1885 in Angoulême, gest. 1937 in Paris Studierte in Paris. Malte Dekorationen für futuristische Stücke von Marinetti u. a.

Vasarely, Victor, geb. 1908 in Pecs (Ungarn). Maler. Lebt in Paris.

Velde, Gheer van, geb. 1928 in Lisse (Holland). Arbeitet zunächst in Holland, dann in Paris.

Verdier, Maurice, geb. 1919 in Paris. Maler. Lebt in Paris.

Villeri, Jean, geb. 1896 in Oneglia (Italien). Lebt in Cannes-sur-mer. Abb.

Vulliamy, Gérard, geb. 1909 in Paris. Maler und Graphiker. Lebt in Paris.

Zadkine, Ossip, geb. 1890 in Smolensk (Rußland). Bildhauer. Erhielt 1950 den Bildhauerpreis der Biennale. Lebt in Paris. Abb.

LAPICQUE

HOLLAND

Alma, Peter, geb. 1886. Studien in Den Haag und Paris. Vor allem Wandmaler.

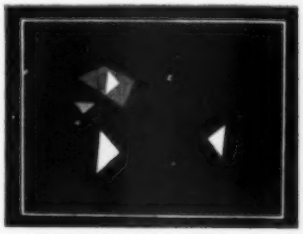
Doesburg, Theo van, geb. 1883 in Utrecht, gest. 1931 in Davos. Gründer der „Styl"-Gruppe 1917. Maler, Plastiker, Architekt. Abb.

Gerrits-Portheine, geb. 1893 in Nieuwer-Amstel. Maler und Graphiker. Abb.

Hunziker, Frieda, geb. 1908 in Amsterdam. Malerin und Graphikerin.

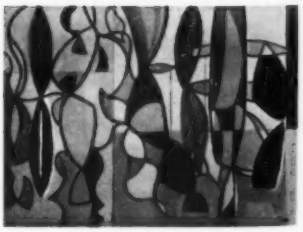
Kruiningen, H. van, geb. 1906 in Kruiningen. Maler und Lithograph.

SINEMUS

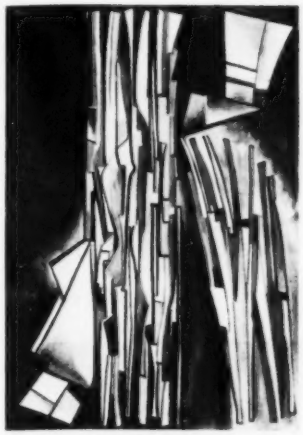


VORDEMBERGE-GILDEWART

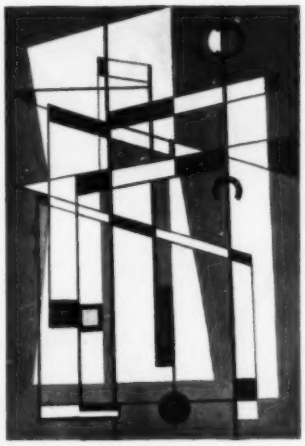
WILL



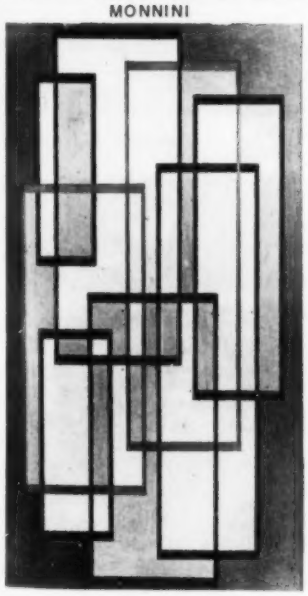
DIAS



DORAZIO



MONNINI



NATIVI

Mondrian, Piet, geb. 1872 in Amersfoort, gest. 1944 in New York. Studien an der Akademie Amsterdam. Angehöriger der „Styl"-Gruppe. Abb.

Ouborg, geb. 1893 in Dordrecht. Lange Jahre Zeichenlehrer in Holländisch-Indien.

Roëde, geb. 1914. Studium in Den Haag. Wirkte lange in Paris.

Rooskens, Anton, geb. 1906 in Griendtsveen. Maler und Keramiker.

Sinemus, geb. 1903 in Amsterdam. Studien in Den Haag. Lebte viele Jahre in Paris. Abb.

Vordemberge-Gildewart, Fritz, geb. 1899 in Osnabrück. Studium in Hannover. 1919 Angehöriger der Dadaistengruppe. 1920 machte er abstrakte Filme. Mitglied des „Sturm", der holländischen „Styl"-Gruppe und der Vereinigung „Abstraction-Création" in Paris. Lebt in Amsterdam. Abb.

Will, geb. 1923 in Den Haag. Autodidakt. Maler. Abb.

CONSTANT

ITALIEN

Afro, geb. 1912 in Udine. Maler. Lebt seit 1935 in Rom.

Berti, Vinicio, geb. 1921 in Florenz. Studium in Florenz. Lebt ebendort. Abb.

Brunetti, Bruno, geb. 1920 in Florenz. Studierte und lebt in Florenz. Abb.

Dorazio, Piero, geb. 1927 in Rom. Maler. Lebt in Rom. Abb.

Fasola, Roberto, geb. in Turin. Bekannt durch seine „Fadenplastiken" in Kästen. Lebt in Rom.

Monnini, Alvaro, geb. 1922 in Florenz. Studierte und lebt in Florenz. Abb.

Nativi, Gualtiero, geb. 1921 in Pistoia. Studierte und lebt in Florenz. Abb.

Nuti, Mario, geb. 1923 in Florenz. Lebt in Florenz.

Prampolini, Enrico, geb. 1894 in Modena. Lebt in Rom.

Scroppo, Filippo, geb. 1910 in Riesi/Sizilien. Maler. Lebt in Turin. Abb.

Severini, Guino, geb. 1883 in Cortona. Vorübergehend Futurist. Lebt in Meudon (Frankreich). Abb.

Spazzapan, Luigi, geb. 1890 in Gradisca. Lebt in Turin. Abb.

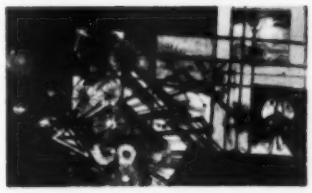
Turéato, Giulio, geb. 1912 in Mantua. Maler. Lebt in Rom. Abb.

Vedova, Emilio, geb. 1919 in Venedig. Lebt in Venedig. Abb.

ROCA REY

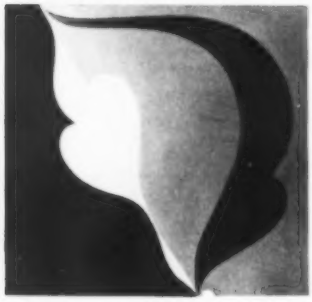
SCROPPO

SEVERINI



SPAZZAPAN

TURCATO



ERZINGER

FISCHLI

FLOERSHEIM

RUSSLAND

El Lissitzky, geb. 1890 in Potschinoc (Smolensk), gest. 1947 in Moskau. Studium an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Ab 1921 Lehrtätigkeit in Moskau, Berlin und Hannover. Lebte seit 1925 in Moskau.

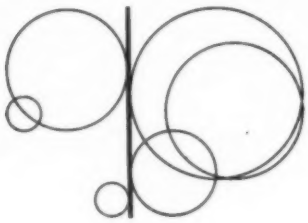
Gabo, Nahum, geb. 1888. Übersiedelte mit seinem Bruder 1917 nach Moskau. (Siehe unter Pevsner.)

Kandinsky, Wassili, geb. 1866 in Moskau, gest. 1944 in Paris. Nach Universitätsstudium (Jura) Malstudium in München. Mitglied der Redaktion „Der Blaue Reiter". Während des 1. Weltkrieges in Rußland Direktor des Museums für Malkunst in Moskau. Begründet 1921 die russische Akademie für Kunst und Wissenschaften. Ab 1922 wieder in Deutschland am Bauhaus in Weimar und Dessau. Lebte seit 1935 im Paris.

Malewitsch, Kasimir, geb. 1878 in Russland. Maler.

Pevsner, Antoine, geb. 1886 in Orel. Kehrte mit seinem Bruder Gabo 1917 von Norwegen nach Moskau zurück und schloß sich der konstruktivistischen Bewegung an. Im Jahre der großen Konstruktivisten-Ausstellung 1920 veröffentlichte er das konstruktivistische Manifest. 1932 mit seinem Bruder Mitglied der Pariser Gruppe „Abstraktion-Création". Abb.

Tatlin, Vladimir, geb. 1885 in Moskau. Begründet 1913 die Bewegung des Konstruktivismus. 1917—1919 Lehrer an der Moskauer Akademie. Lebt in Moskau.



TIRAVANTI

SCHWEIZ

Bill, Max, geb. 1908 in Winterthur. Studien an der Kunstgewerbeschule in Zürich und am Dessauer Bauhaus. Maler, Plastiker Architekt. Publizist. Lebt in Zürich.

Bodmer, Walter, geb. 1903 in Basel. Maler.

Eichmann, Heinrich, geb. 1915 in Flühli bei Luzern. Lebt in Zürich.

Erzinger, Lili, geb. 1908 in Zürich. Studium in der Schweiz und in Paris. Arbeitet bei Lothe, Bissière, Severini, Léger, Arp. 1936/37 Kunstlehrerin in den USA. Lebt in Neuchatel. Abb.

Fischli, Hans, geb. 1909 in Zürich. Studien an der Kunstgewerbeschule in Zürich und am Dessauer Bauhaus bei Klee und Kandinsky, Architekt und Maler. Lebt in Zürich. Abb.

Flörsheim, Georg, geb. 1928 in Frankf. Maler. Lebt in Lausanne. Abb.

Forster, Cornelia, geb. 1906 in Zollikon bei Zürich. Studium an der Kunstgewerbeschule in Zürich, bei Lothe in Paris, und in Rom. 1947 als Weblehrling bei Lurcat.

Graeser, Camille, geb. 1892 in Carouge-Genf. Studien an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart bei Adolf Hölzel. Maler und Innenarchitekt. Wirkt in Zürich. Abb.

Itten, Johannes, geb. 1888 im Berner Oberland. Lehrer in Wien, am Weimarer Bauhaus, in Berlin und Krefeld. Lebt in Zürich.

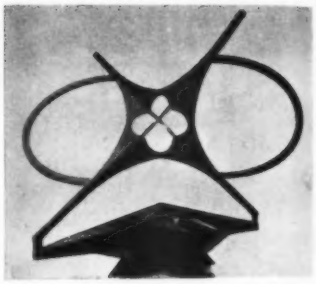
Lanfranco Bombelli Tiravanti, geb. 1921 in Mailand. Lebt in Zürich. Abb.

Loewensberg, Vreni, geb. 1912 in Zürich. Studien an der Kunstgewerbeschule Basel und der Académie Moderne in Paris. Lebt in Zürich.

Lohse, Richard Paul, geb. 1902 in Zürich. Studien an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Maler und Graphiker. Lebt in Zürich.

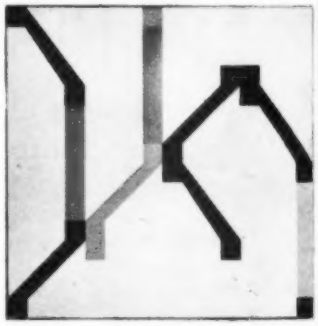
Maeglin, Rudolf, geb. in Basel 1897. Maler und Graphiker.

Wiemken, Walter Kurt, geb. 1907 in Basel, gest. 1940 in Basel. Abb.

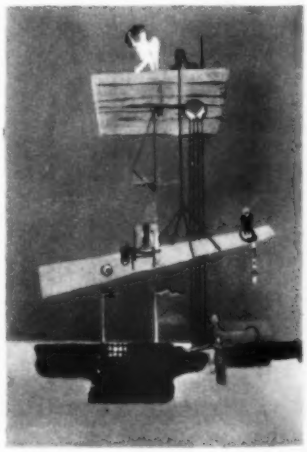


PEVSNER

VEDOWA



GRAESER



WIEMKEN

SCHRIFTTUM ZUR ABSTRAKTEN KUNST

Allgemeines:

Apollinaire, Guillaume: Les Peintres Cubistes (Meditations Esthétiques), Paris 1913.

Barr, Alfred H.: Cubism and Abstract Art, New York 1936. What is modern painting? New York o. J.

Däubler, Theodor: Der Neue Standpunkt, Leipzig 1919.

Domnick, Ottmar: Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei, Bergen Obb. 1947.

Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Propyläen-Kunstgeschichte Band XVI, Berlin 1926.

Flake, Otto: Über abstrakte Kunst, in „Cicerone" 12, 1920.

Giedeon-Welcker, O.: Moderne Plastik, Zürich 1937.

Gischia, L. et Védrès, N.: La sculpture en France depuis Rodin, Paris 1945.

Haftmann, Werner: Europäische Malerei heute, in „Cicerone" 1949, H. 2.

Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in „Handbuch der Kunstwissenschaft", Berlin 1936.

Hübner, Fr. M.: Die holländische „Styl"-Gruppe, in „Feuer" 2, 1920/21.

Ironside, Robin: Painting since 1939, published for the British Council, o. J.

Kallai, Ernst: Konstruktivismus, in „Jahrbuch der jungen Kunst", 1924.

Lankheit, Klaus: Zur Geschichte des Blauen Reiters, in „Cicerone" 1949, H. 3

Leonhard, Kurt: Die heilige Fläche, Stuttgart 1947.

Roh, Franz: Das Staatliche Bauhaus in Weimar, in „Cicerone" 16, 1924.

Schmidt, Georg: Abstrakte und surrealistische Kunst in der Schweiz, in „Werk" 30/2, 1943.

Umansky], Konstantin: Neue Kunst in Rußland 1914—1919, Potsdam 1920.

Uhde, W: Abstrakte Malerei, in „Umschau" I, 1946.

Walden, Herwarth: Einblick in die Kunst, Sturm Berlin 1924. Gesammelte Schriften Bd. 1: Kunstkritiker und Kunstmaler, Sturm Berlin 1916.

Westheim, Paul: Für und wider, Potsdam 1923.

Westpfahl, Conrad: Zur Deutung des Bildhaften (besonders: Abstrakte Kunst als Aufgabe der Kunsterziehung, und: Zur abstrakten Kunst), Ulm 1948.
Wie stehen Sie zur modernen Kunst? (eine Umfrage), in „Thema" 1949, Heft 6.

Winkler, Eugen G.: Die Erkundung der Linie, in „Dichterische Arbeiten", S. 129 ff., Leipzig 1937.

Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, München 1908.

Über einzelne Künstler:

Bissier, Julius Leonhard, Kurt: Julius Bissier, Stuttgart 1948.

Ciurlionis, M. K. Rannit, Aleksis: M. K. Ciurlionis 1875—1911, Pionnier de l'art abstrait, Paris 1949.

Feininger, Lyonel Miller, Dorothy C. (Hg.): Feininger-Hartley, New York o. J.
Wolfradt, Willi: Feininger, 1924.

Hartung, Hans Rousseau, Madeleine: Hans Hartung, Stuttgart o. J.

Herzog, Oswald Kuhn, Alfred: Die absolute Plastik Oswald Herzogs, in „Cicerone" 13, 1921.

Kandinsky, Wassily Grohmann, Will: Kandinsky, Cahiers d'Art Paris 1931.
Zehder, Hugo: Wassily Kandinsky, Dresden 1920.

Klee, Paul Haftmann. Werner: Paul Klee, München 1950.
Read, Herbert: Klee, London (Faber Gallery) 1948.
Geist, Hans-Friedrich: Paul Klee, Hamburg 1948 (dort alle weitere Literatur über Paul Klee).
Sweeney, James Johnson: Paul Klee, New York 1941.

Léger, Fernand: Cooper, Douglas: Fernand Léger, London 1950.

El Lissitzky Kallai, Ernst: El Lissitzky, in „Cicerone" 16, 1924

Marc, Franz: Schardt, Aloys: Franz Marc, Berlin 1936.

Meistermann, Georg Linfert, Carl: Die Phantasie Georg Meistermanns, in „Cicerone" 1949, Heft 4/5.

Moholy-Nagy, Ladisl. Kallai, Ernst: Ladislaus Moholy-Nagy, in „Jahrbuch der jungen Kunst" 1924.
Sibyl Moholy-Nagy: Moholy-Nagy: Biographie New York o. J.

Moore, Henry Sweeney, J. J.: Henry Moore, New York o. J.

O'Keeffe, Georgia Rich. Daniel C.: Die Kunst der Georgia O'Keeffe, in „Amerikanische Rundschau", H. 8, 1946.

Wiemken, W. K. Werkverzeichnis 1907—1940, Einltg. G. Schmidt, Basel 1942.

Schriften der Künstler:

Baumeister, Willi Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947.

Doesburg, Theo van Grundbegriffe der neuen Gestaltung, Bauhaus Verlag 1925.

Kandinsky, Wassily Über das Geistige in der Kunst, München 1911.
Kandinsky 1901—1913, Sturm Berlin 1913.
Klänge, München o. J. (1913).
Abstrakte Kunst, in „Cicerone" 17, 1925.
Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher Nr. 9, Bauhausverlag 1926.

Klee, Paul Wege des Naturstudiums, Bauhausverlag 1923.
Pädagogisches Skizzenbuch, München o. J.
Über moderne Kunst, Bern 1945.

El Lissitzky und Arp Die Kunstismen, Zürich 1925.

Marc, Franz Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, 2. Bde., Berlin 1920.

Malewitsch, Kasimir Die gegenstandslose Welt, München 1927.

Masson, André L'anatomie de mon univers, New York 1943.

Moholy-Nagy, Ladisl. Bemerkungen zur „abstrakten Kunst" in „Amerikanische Rundschau" 12.

Ozenfant, Amedée Foundations of modern art, New York 1931.

Americans Abstract Artists, Essays von Albers, Gallatin, Knaths, Léger, Moholy-Nagy, Mondrian, Morris, New York.

Westheim, Paul Künstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler, Berlin o. J.

Kataloge:

Gegenstandslose Malerei in Amerika, Vorwort von W. Wartmann, Baden-Baden 1948.

Die Maler am Bauhaus, Ausstellung München 1950.

Buchholz-Gallery, New York, Ausstellungskataloge 1949—50 (Masson, Calder, Feininger, Klee u. a.).

Der Blaue Reiter, Der Weg von 1908—1914, Ausstellung München 1949.

Extreme Malerei aus dem Schaezlerpalais in Augsburg, Ausstellung Stuttgart, Kunstverein, 1947.

Französische Malerei und Plastik 1938—1948, Ausstellung Berlin 1950.

Ausstellung zeitgenössischer Malerei und Skulptur, Palais des Papes, Avignon 1947.

Abstrakte Graphik, Hessische Sezession Kassel, 1948.

Abstrakte Holländische Künstler, in „vrij beelden", Amsterdam 1948.

Züricher Konkrete Kunst, Ausstellung Zürich 1949.

Zeitschriften:

Ararat, Der, Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst, Jahrg. 1—2, München 1920/21.

Bulletin der Galerie Eau & Vives, Abstrakt-Konkret, mit Beiträgen von Arp, Bill, Buffet, Picabià, Kandinsky und anderer, Zürich 1944/45.

Cahiers d'Art, Herausgegeben von Christian Zervos, Paris seit 1926.

Cicerone, Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, 1909 ff.

Genius, Zeitschrift für werdende und alte Kunst, Jahrg. 1—3, München 1919—1921.

Kroniek van Kunst en Kultur, Maandtblad, Amsterdam ab 1940.

Kunstblatt, Das, Herausgeber Paul Westheim, Weimar 1917—1933.

Kunstwerk, Das, Eine Zeitschrift für alle Gebiete der bildenden Kunst, Baden-Baden ab Herbst 1946.

Museum der Gegenwart, Zeitschrift der deutschen Museen für neuere Kunst, 1930—1932.

Pan, Halbmonatsschrift (Verlag Paul Cassirer; Herausgeber Alfred Kerr), Berlin 1910—16.

Sturm, Der, Herausgegeben von Herwarth Walden, Berlin 1910—1920.

Werk, Die Schweizer Monatsschrift für Kunst, Architektur und künstlerisches Gewerbe.

Jahrbücher, Almanache usw.

Der blaue Reiter, Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912, 2. Auflage 1914.

Dada, Anthologie (Tristan Tzaro), Zürich 1919.

Europa-Almanach, Herausgegeben von Carl Einstein und Paul Westheim, Potsdam 1925.

Jahrbuch der jungen Kunst, Herausgegeben von Georg Biermann, 1.—4. Jahrg., Leipzig 1920—24.

Kestnerbuch, Das, Herausgegeben von E. Küppers, Hannover 1919.

MOBILE ZUR PRÄSENTATION VON SCHÖNHEITSMITTELN
F. M. Sauvage · Ausstellung: H. H. Ayer

DAS SIGNET

Das Signet (Signum) oder das Zeichen ist Ausdruck, d. h. Niederschrift eines Menschen als Zeichen seiner selbst, seines Werkes oder in seiner Folgerung seiner Werkstatt und Ware. Im Geistigen ist es Symbol einer Idee, an deren Ursprung wieder der schöpferische Mensch als Ausdruck eines göttlichen Willens steht. So hat das Zeichen seine Quelle in magischen Bezirken, was bis auf den heutigen Tag für jedes gute Zeichen seine Gültigkeit bewahrt hat, denn in seiner letzten Auswirkung will jedes Zeichen bannen; es will den Betrachter durch seine optische Wirkung in seine Bezirke ziehen, was die gleiche Berechtigung für das Irreale wie für das Reale hat. Wir sind in der Lage, ganze kulturgeschichtliche Epochen an Hand von Signets zu registrieren und einzuordnen, alle Stilelemente zu erfassen und das Gestaltungsvermögen jeder Epoche herauszuschälen. Gerade in unserem Jahrhundert ist der bildende Mensch dabei, sich auf Ursprüngliches zu besinnen oder besser die Beziehung zur Wurzel zu suchen. In der Zusammenfassung und Verdichtung will er seinem Selbst und seiner Umwelt Ausdruck verleihen. Er will also nichts anderes als die gestaltenden Menschen am Anfang der Kultur. Die Lösungen der freien Kunst beweisen diesen Satz, denn mehr und mehr wird das Bild zum Siegel, zum Signum. Die Formgebung des Signets als Teil der angewandten Kunst gewinnt in unserer Zeit eine besondere Bedeutung.

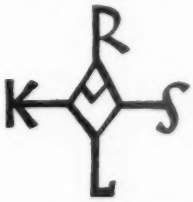
Das Signet, gleich welchen Zweck es erfüllen soll in seiner geistigen und formalen Zusammenfassung, muß einfach, klar und einprägsam sein. Es gibt Kunde sowohl von dem Gestaltenden als auch von dem Auftraggeber, der sich selbst verkörpert sehen will oder dessen Werk oder Ware herausgestellt werden sollen. Es liegt ihm sowohl ein ästhetischer wie auch ein ethischer Gedanke zugrunde — jedenfalls wenn es sich um ein vollkommenes Signet handelt.

Die hier ausgewählten Arbeiten entstammen vorwiegend unserer Zeit, enthalten aber auch eine ganze Reihe von Zeichen aus früheren Epochen, ohne daß damit eine geschlossene Folge erreicht werden sollte. Sie sind jeweils kritisch beleuchtet, um das Urteil des Betrachtenden zu unterstützen.

Th. W. Schröder

In die Vorgeschichte reichend, ist dieses Zeichen im Nilgebiet zu Hause. Es wird kunsthistorisch auch als „Nilschlüssel" bezeichnet und symbolisiert das Leben. Im Kreta der minoischen Zeit ist es ebenfalls noch zu finden und taucht später im Christentum unter Hinzufügung eines Kreuzes wieder auf.

Diese Kreuzform ist an spanischen Baudenkmälern noch heute zu finden. Diese Form des Kreuzes fand ihre Wiederkehr im Eisernen Kreuz am Anfang des 19. Jahrhunderts. Eine besonders dekorative Lösung des einfachen Balkenkreuzes.



Monogramm Karls des Großen. Eine sehr gute Zusammenfügung von fünf Buchstaben zu einem geschlossenen Ganzen. Die Meisterleistung eines unbekannten Notars. Karl der Große fügte nur das Mittelstück im A hinzu.

Ein romanisches Steinmetzzeichen. Auch hier findet sich das Kreuz als Grundform, wobei ein kurzer Querbalken und zwei Schrägbalken hinzugefügt wurden. Wenn es auch unwahrscheinlich ist, daß der Schöpfer von den symbolischen Werten gewußt hat, so ist diese Lösung ein gutes Beispiel formaler Ausgewogenheit.

Steinmetzzeichen der Gotik. Ebenfalls aus der Kreuzform gewachsen, wirkt dieses Zeichen unruhiger als das romanische, was nicht nur die Schrägstellung allein bewirkt, sondern auch das jeweils verschieden angesetzte Kreuz. Insofern ist es bezeichnend für die unruhige Epoche.

Verlagssignet, das über fast 500 Jahrhunderte seine Gültigkeit behalten hat und das in seiner klaren Formgebung und seiner Zurückhaltung dem Charakter des Buches bzw. des Druckers entspricht und gleichzeitig dem Zeitbedürfnis der Renaissance nach Allegorien Rechnung trägt.

(Aldus-Verlag)

Schmuckzeichen. Mit den Stilelementen der Zeit schuf der Künstler in straffer Zusammenfassung Bildmotive, die die Überzeugungskraft von Sprichwörtern haben. Das hier gezeigte Beispiel hat den Titel: Hic ratio tentanti aditus. (Hiermit öffnet die Pforten.) 1553. Claude Paradin /Frankreich .

Solinger Schwertschmiedezeichen aus dem 16. Jahrhundert. Ganz für das Material bestimmt und aus dem Material gewachsen, ist dieses Signum klar und einprägsam. Meisterhaft in der Vereinfachung liegt der Kopf des Fabeltieres, das Einhorns, zugrunde.

Ein englisches Verlagszeichen, das eine schöne und dabei einprägsame Lösung unserer Zeit verkörpert. Dabei entspricht es durchaus dem englischen Geschmacksempfinden in seiner konservativen Haltung. Es ist eine neuere Arbeit, die die Bildmotive aus barocker Zeit übernommen hat. Reynolds Stone

(Oxford University Press)

Werbemarke für Fische. Hier wurde eine sehr reizvolle Lösung von stark werbender Wirkung gefunden, die auch ästhetisch befriedigt. Daß der Fisch ohne Flossen dargestellt wurde, stört zwar nicht, doch würde sich die Oval-Form besser schließen, wenn die Flossen räumlich mit hineinkomponiert worden wären. 1948 K. Tillesen

Warenzeichen. Formal und gedanklich vollkommen gelöst. Sowohl die Ware selbst als auch ihre Anwendung kommen klar zum Ausdruck. Ein Zeichen, das in den zwanziger Jahren entwickelt wurde. N. Stöcklin

Zeichen für „Korn", dem Getränk Westfalens. Das in seiner rustikalen Art auch etwas über den Konsumenten aussagt, der vorwiegend Korn trinkt. Dennoch wäre es richtiger, die Marke negativ zu bringen, da das Helle des Glases sowie das Durchsichtige des Getränkes besser zur Geltung käme.

1949 Fritz Eich

Fabrikmarke, die formal gut gelöst wurde und nahezu typographisch die Schrift und den rauchenden Schornstein einfügte. Leider wird mit dieser einprägsamen Dreieckmarke nichts über die Ware ausgesagt, die erzeugt wird.

1948 Paul Dietrich

Verbandszeichen eines Spinnwebereiverbandes. So reizvoll ein hochgestelltes Quadrat sein kann, so mangelhaft sind die Buchstaben eingefügt, ganz zu schweigen davon, daß der Sinn (Spinnerei und Weberei) überhaupt nicht zur Geltung kommt. Ein Beispiel dafür, daß Sparsamkeit des Auftraggebers nicht immer das Motiv zur Auftragserteilung sein soll.

1950 Süddeutscher Spinnweber-Verband

Messezeichen Frankfurts, das im vorvorigen Jahr entworfen wurde. Eine gute, einprägsame Lösung, die im FM das Wappentier Frankfurts, den Adler, stilisiert wiedergibt und darüber hinaus die Weltbedeutung Frankfurts als Messestadt symbolisiert. Bruno K. Wiese

Titelsignet einer Zeitschrift. Graphisch nicht unglücklich, zeigt es eine Lösung, die zur Ware, die es anbietet, in keiner Beziehung steht. Hier geht es nur um das Auffallen. Wenn man das Zeichen sieht, denkt man unwillkürlich an ein Putzmittel der Vergangenheit.

J. Müller-Dahlhäuser (Deutsche Lese-Illustrierte)

Zeichen einer Druckerei. In dem versucht wurde, aus den Anfangsbuchstaben der Firma (JSP) einen Greifen, das Sinnbild der Drucker zu gestalten. Die Buchstaben wurden sehr stark in die Form gezwängt, aber der Schöpfer gewann damit eine äußerst einprägsame und ästhetische Marke.

1925 E. Schulpig

Firmenzeichen einer Feinpapiergroßhandlung. Eine formal und inhaltlich gelöste Marke, die in enger Beziehung zu dem Stoff steht, der verkauft werden soll. Es wurde gleichzeitig als Wasserzeichen bei Sonderanfertigungen verwendet.

Theodor-Werner Schröder

Firmenzeichen einer Zellstofffabrik. Ein gelöstes und einprägsames Warenzeichen, das die Beziehung zum Grundstoff veranschaulicht. Unausgeglichen das Verhältnis von Buchstaben, Beiwerk und Umrahmung.

1948 Schwieger-Breitenstein

Titelsignet einer Zeitschrift. Eine ebenfalls auffällige, aber graphisch gelungene Form. Das Signet sagt über den Charakter der Zeitschrift, bestimmt durch ihre revueartige Unregelmäßigkeit, Sinnfälliges aus. Nicht vollkommen wurde die Schrift in die Form komponiert 1947

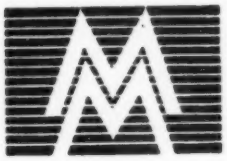
Ursula-Marquardt-Beckmeier

Titelsignet einer Zeitschrift. Obwohl dieses Signet starke Stilelemente des Jugendstils aufweist, ist es so hervorragend in seiner Einprägsamkeit und Sinngebung (das heißt: die sieben Tage der Woche zu umfassen), daß es von den drei gezeigten Beispielen das Beste ist und auch heute noch verwendet werden könnte.

Nach 1900 Otto Eckmann (DieWoche)

Messezeichen der Leipziger Messe. Ein graphisch sehr klarer Entwurf. Leider fehlt die Beziehung zum Ort, doch hat sich das Zeichen als einprägsame Marke durchgesetzt.

1917 Erich Grüner



Verlagssignet. Eine Lösung, die zwar gewisse Stilelemente der Jahrhundertwende aufweist, aber die so hervorragend ist, daß sie wohl ganze Epochen überdauern wird. Wunderbar die Vereinfachung des sich in Bewegung befindlichen Seglers, die selbst durch das zur Rundung gebildete Fähnlein in keiner Weise aufgehoben wird, sondern das nur eine glückliche Begrenzung bildet.

1899 Peter Behrens (Insel-Verlag)

Graphisch vorzüglich gelöstes Verlagssignet, das in seiner Zurückhaltung für die Ware spricht, die es darbietet, und bei dem in das wohlgelungene S meisterlich das Wappenmotiv des Verlagsortes eingefügt wurde.

Nach 1930 (Schünemann Verlag)

In diesem Verlagssignet wurde sehr knapp der Tümmler (Dümmler) in das D gefügt. Reizvoll die Verteilung von schwarz-weiß, weiß-schwarz. Eine gelungene Arbeit, die aber nicht unbedingt als Verlagszeichen gedeutet zu werden braucht.

1946 Heinrich Hussmann (Dümmler-Verlag)

Aus Buchstaben und Zahlen entstand hier ein einprägsames und dekoratives Signet, das durch die Sparsamkeit der Anwendung auf ein Zeichen schließen lassen, das Kulturgut kennzeichnet. Die Lösung stammt aus den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, neigt aber in der Auffassung der romanischen Epoche zu.

B. Sensen, USA

Exlibris: Sehr schöne graphische Lösung, die die unglücklich erzählende Form der Jahrhundertwende (Jugendstil) auf diese vollkommene Art gelöst hat und dabei über die Person Wesentliches aussagt. Eine einzige ruhige Schriftzeile als Basis würde die Wirkung erhöhen

1948 Jonynas

Exlibris: Knappe geschlossene Form, die in ihrer konstruktiven Art Wesentliches über ihren Eigner aussagt. Er ist ein Pioniertyp, der in jungen Jahren nach Palästina auswanderte.

1933 Theodor-Werner Schröder

Verlagssignet eines anglo-amerikanischen Verlegers, das das griechische Φ in Anlehnung an den Namen zugrunde legt. Die hier gefundene Lösung ist so schön und ausgewogen, daß sie als zeitlos anzusehen ist und Gültigkeit behalten wird.

1945 Ludwig Goldscheider (Phaidon Press London — New York)

Verlagszeichen eines Schweizer Verlegers, das ein Motiv zugrunde legt, das aus der archaischen Zeit der griechischen Kunst stammt. Durch die Entkleidung allen Beiwerkes hat man ein Zeichen gewonnen, das auch in unserer Zeit seine volle Gültigkeit hat.

1930 Otto Baumberger (Ruscher-Verlag Zürich)

Exlibris: Sehr gelungene Arbeit, die die Person des Buchseigners in schöner, phantasievoller Art kennzeichnet. Das durchaus Spielerische wurde in eine strenge graphische Form gebracht.

1935 Eduard Sauer

Verlagssignet. Klare Formgebung unter Zugrundelegung eines antiken Kopfes, in den sich gut die Verlagsbuchstaben einfügen. Das Zeichen entspricht dem Charakter des Verlages.

1948 Theodor-Werner Schröder (Heller und Wegener Verlag Merkur)

Diese klare Form eines Signets sagt so Kennzeichnendes aus, daß nichts an Worten hinzugefügt werden braucht. Eine formal und ideell vollkommen gelöste Arbeit. Sie stammt aus der Zeit zwischen den Weltkriegen.

Herbert Post

Verlagssignet. Mit dieser Arbeit ist es durchaus gelungen den Charakter des Verlages zu kennzeichnen. Auch der flache Bogen schafft trotz der Begrenzung eine Weiträumigkeit, die äußerst glücklich ist. Nur darf man wohl nicht einen so guten antiken Vorwurf ohne Umarbeitung auf ein so kleines Format bringen. Da alle feinen Linien und Helligkeiten ineinander verlaufen.

1930 Walter Tiemann

HENRI MATISSE STILLEBEN

LUDWIG TIECK ÜBER DIE FARBEN

In seinen Beiträgen zu den von ihm herausgegebenen Schriften W. H. Wackenroders hat sich Tieck u.a. über die Farben geäußert. Seine Gedanken stehen denen nahe, zu denen uns die neuzeitliche Kunst geführt hat. Kennzeichnend scheint hier wie dort das Polaritätsprinzip zu sein.

Die Farben trennen und vermitteln zugleich. Ihre unendliche Mannigfaltigkeit gliedert die reiche Fülle der Formenwelt noch mehr auf. Aber den Farben eignet doch auch eine eigene Geistigkeit, die ihr vielfältiges Spiel durchwaltet. In dieser Geistigkeit sind sie verwandt den Tönen der Musik, in der freilich nach Tiecks Ansicht jene ihren unmittelbarsten und stärksten Ausdruck findet. Im Geistigen liegt aber auch das einigende Prinzip: „Die lieblichste Freundschaft und Liebe schlingt sich in glänzenden Fesseln um alle Gestalten, Farben und Töne unzertrennlich. Eins zieht das andere magnetisch und unwiderstehlich an sich."

So ist es denn auch möglich, daß die Farben an sich ein Wohlgefallen erwecken können: „In den abgesonderten Farben sprechen die verschiedenen Naturgeister, wie die Himmelsgeister in den verschiedenen Tönen der Instrumente. Wir können nicht aussprechen, wie uns jede Farbe bewegt und rührt, denn die Farben selber sprechen in zartester Mundart zu uns: Es ist der Weltgeist, der sich daran freut, sich auf tausend Wegen zu verstehen zu geben, und doch zugleich zu verbergen; die abgesonderten Farben sind seine einzelnen Laute, wir horchen aufmerksam darauf hin, wir merken wohl, daß wir etwas vernehmen, doch können wir keinem anderen, uns selber nicht Kunde davon bringen; aber eine geheime magische Freude durchströmt uns, wir glauben uns selbst zu erkennen und uns einer alten, unendlich seligen Geisterfreundschaft zu erinnern."

Alle Kunst wählt ihre Mittel aus der Natur und bildet mit ihnen nach ihrer Weise. Es ist nun überraschend, wie Tieck fast seherisch eine Zeit vorausahnt, da die Kunst mit diesen Mitteln frei und eigenschöpferisch gestaltet und damit unabhängig wird von den gewordenen Zufälligkeiten der Umwelt:

„Die Musik hat das Schönste der Naturtöne gesammelt und veredelt, sie hat sich Instrumente gebaut, aus Metall und Holz, und der Mensch kann nun willkürlich eine Schar von singenden Geistern erregen, so oft er will; die Kunst beherrscht das große, wunderbare Gebiet. Die wollüstige Phantasie hofft, einst einen noch höheren überirdischen Gesang der Sphären anzutreffen, gegen den alle hiesige Kunst roh und unbeholfen ist.

Die Malerei hat aus Pflanzen, aus Tieren und Steinen die Farben an sich erbeutet, und ahmt nun verschönert Gestalt und Färbung der wirklichen Natur. Die Künstler haben große und wunderbare Werke erschaffen; allein der Maler kann auch wie der Musiker hoffen, vielleicht einst die großen, erhabenen Urbilder zu seinen Bildungen anzutreffen, die sich körperlos in den schönsten Formen bewegen."

Neuere Untersuchungen machen es wahrscheinlich, daß das urbildliche Kunstschaffen dem Polaritätsprinzip näher steht als die nachbildende Kunst, die Tieck allein gegenwärtig war. Die im Geist des Künstlers aufsteigenden Urbilder erregen den Geist und dieser begegnet dem Stoff im Zeugungsakt des künstlerischen Schaffens. Allerdings überwältigt der Geist nicht den Stoff. Vielmehr teilt sich dieser auch jenem mit, der darin die Grenze findet, die seiner Kraft entspricht. Die hier waltende Gesetzlichkeit ist das eigentliche Geheimnis der Kunst. Sie entspricht funktionell etwa dem, was für die neuzeitliche Theologie der Spiritus sanctus innerhalb der Trinität ist. Von hier aus scheint es auch geboten, die Abgrenzung der Künste gegeneinander nicht zu wichtig zu nehmen. Die das tun, „teilen ein Land, das ihnen nicht gehört, ja, in welchem die meisten nicht einmal die Landessprachen verstehen" wie Tieck an anderer Stelle sagt. Und er warnt auch davor, der Kunst mit dem Verstande beikommen zu wollen:

„Wie es in der Religion ist, so ist es auch in allen hohen und übermenschlichen Dingen, ja man könnte sagen daß alles Große und Höchstvortreffliche Religion sein müsse. Das Göttliche ist so beschaffen, daß der Mensch es erst glauben muß, ehe er es verstehen kann; fängt er aber mit dem Verstehen, das heißt, mit dem Beurteilen an, so verwickelt er sich nur in Labyrinthe, in denen er törichterweise sein Herumirren für die wahre Art hält, weise zu sein."

G. K. Schmelzeisen

KUNSTGESPRÄCHE

In Darmstadt

Die Situation der Kunst in unserer Zeit — das große Thema des dreitägigen „Darmstädter Gesprächs" (15.—17. 7. 1950) — wird schon allein durch die Tatsache einer solchen öffentlichen Diskussion beleuchtet, die wohl in keiner anderen Epoche der Menschheitsgeschichte möglich gewesen wäre. Man hat den Vergleich mit den „Religionsgesprächen" der Reformationszeit gezogen. Aber daß es um Kunst ging (im Anschluß an eine Ausstellung „Das Menschenbild unserer Zeit"), das charakterisiert die repräsentative Bedeutung, die den Fragen der freien Ausdrucksgestaltung heute weit über den Bezirk des nur Ästhetischen hinaus zukommt, eine Bedeutung, die das künstlerische Bekenntnis für weite Kreise unserer geistigen Elite geradezu in den Rang des religiösen Bekenntnisses erhoben hat. Daß der große Saal der Stadthalle meist bis auf den letzten Platz von einem lebhaft für und wider interessierten Publikum gefüllt war, ist wohl auch nicht nur der Zirkus-Sensation geistiger Gladiatorenkämpfe — oder den berühmten Namen der in die Ruinenstadt geladenen prominenten Diskussionsteilnehmer — zuzuschreiben.

Freilich dürfte es nicht vielen der versammelten Laien klar geworden sein, worum eigentlich auf dem Podium der Streit der Schriftgelehrten ging. Zweifellos: um die moderne Kunst. Aber offenbar verstand fast jeder Redner etwas anderes unter diesem so überaus vielsinnigen Wort, so daß der eine etwa den Surrealismus, der andere die absolute Malerei, ein dritter den Expressionismus stillschweigend damit identifizierte. Verwirrender war, daß das Für und Wider nicht klar herauskommen konnte, da es keinen ehrlichen und erklärten Gegner gab. Sedlmayr, dessen „Verlust der Mitte" die Zielscheibe scharfsinniger Geistespfeile aus den verschiedensten Richtungen hergeben mußte, stritt alle Agressionsabsichten ab und erklärte sich von denen mißverstanden, die sein Buch als Polemik gelesen haben. Wenn er immer wieder die führenden Künstler der Gegenwart als große und bewundernswerte Begabungen bekomplimentierte, ihnen aber im gleichen Atemzuge Herz, Ursprünglichkeit, Gläubigkeit, Liebe usw. abstritt, wenn er u. a. behauptete, Worte wie „untermenschlich" (manchmal sagte er auch etwas vornehmer „infrarealistisch") seien nicht als Werturteile, sondern als objektiv wissenschaftliche Typenbezeichnungen gemeint — dann bedauert man doch, daß er die doppelzüngige Diplomatie Marc Antons („Doch Brutus ist ein ehrenwerter Mann!") an einem Orte zum Vorbild nahm, wo es im eigentlichsten Sinne darauf angekommen wäre, „Farbe zu bekennen".

Andererseits wurden seine Gegner (d. h. wohl ausnahmslos alle übrigen Sprecher) oft allzusehr durch die Dialektik des Widerspruchs dazu getrieben, den Anschein eines Optimismus zu geben, den gewiß kaum einer von ihnen vertrat. Nicht die „Gefährdung" sollte bestritten werden, von der Sedlmayr sprach. Das Menetekel von der „Menschheitskrise" wurde lange vor ihm schon zum Gemeinplatz. Das dunkle Wort „Verlust der Mitte" konnte richtig als Verlust der Bindung präzisiert — dann aber sofort auch mit dem „Gewinn der Freiheit" gleichgesetzt werden — einer Freiheit, die nicht Willkür sondern innere Notwendigkeit bedeutet. Diese Überzeugung trug schon den Einleitungsvortrag von Itten (Zürich) über „Die Möglichkeiten der modernen Kunst", dem dann der Vortrag Sedlmayrs über „Die Gefahren der modernen Kunst" folgte. Aber vielleicht konnte sich nur ein aufmerksamer und geschulter Zuhörer darüber klar werden, daß es nicht um die Entscheidung zwischen einer schwarzen und einer rosaroten Brille ging, sondern darum, daß für Sedlmayr (wie für andere Gleichgesinnte, die es aber vorgezogen hatten, der Einladung nach Darmstadt nicht zu folgen) die heutige Kunst nur Spiegelung, Symptom, wenn nicht gar Bazillus der tiefen Negationen ist, die er als die „Krankheit unserer Zeit" bezeichnet, als des Rationalismus, der Mechanisierung, des Materialismus, des Nihilismus; während sie, die Kunst, nach der Ansicht der anderen just gegen diese negativen Zeiterscheinungen auf der Seite der heilenden Gegenkräfte steht: zwar in rücksichtsloser Wahrhaftigkeit den Disharmonien standhaltend, ohne sie vorschnell aufzulösen, aber doch eine neue Art von Harmonie oder zumindest von geistiger Ordnung aus ihnen kristallisierend. (Adorno, Frankfurt, äußerte allerdings Zweifel an der Brauchbarkeit des allzu abgenutzten Wortes Harmonie für die neu gesuchte „Stimmigkeit".) Daß schon Gestaltung allein die Negation überwindet, indem sie als Positives das gelungene und leidenschaftlich bejahte Werk in die Waage wirft, kam besonders prägnant in den Vorträgen von Alfred Weber (Heidelberg) und Jedlicka (Zürich) zur Sprache. Besonders die Künstler selbst waren es dann, die immer wieder darauf hinwiesen, daß jede Kunst eine tiefe Gläubigkeit voraussetze und daß gerade die heutige (antinaturalistische) Kunst einen Idealismus verkörpere, ein neues Streben zu einer neuen Mitte, ja zu einem neuen religiösen Ausdruck, sei es nun innerhalb oder außerhalb der alten Bindungen. Freilich — wie dem Berichterstatter ein Künstler im Privatgespräch sagte — dürfe man nicht mit sentimentalen Ulanenritten gegen Panzerkolonnen vorgehen wollen, sondern die „entseelenden" Mächte der Technik usw. mit ihren eigenen Mitteln, d. h. mit Intelligenz, Präzision, Subtilität bekämpfen, um sie unter die Herrschaft des Geistes zu zwingen. Sedlmayr beharrte in seiner rein destruktiven Anschauung, die keinen Ausblick aus dem Chaos der Zeit zu zeigen vermag, es sei denn in eine Vergangenheit, die er selbst für unwiderbringlich verloren erklärt, oder in eine umnebelte Zukunft, von der er nicht die geringste greifbare Vorstellung geben kann. Dagegen bemühten sich die anderen Gesprächsteilnehmer zu zeigen, daß gerade der Kunst unserer Zeit die ordnende und erlösende Funktion zugestanden werden müsse, daß sie das Chaos nur bejahe, weil es Gelegenheit biete, neue kosmische Entwürfe daraus zu formen, neue Ordnungen, und seien es auch Ordnungen aus Trümmern.

Was sich durch geistesgeschichtliche Argumente an Sedlmayrs Thesen widerlegen läßt, hatte am Anfang der Diskussion Franz Roh (München) in einem knappen Referat zusammengetragen; leider wurde auf seine Punkte in der Folge überhaupt nicht mehr eingegangen. Von der psychologischen Seite her bewies Mitscherlich (Heidelberg) den Nonsens der Unterscheidungen von „Oben" und „Unten", Köberle (Tübingen) gestand in großzügiger Weise als Theologe der Kunst jene Autonomie zu, die der Kunstgelehrte Sedlmayr ihr verwehren möchte, zeigte aber auch die Möglichkeiten einer Versöhnung von Kunst und Religion, die gerade in der heutigen spiritualistischen Kunst lägen. Alfred Weber (Heidelberg) betonte als Soziologe in einem überraschenden Bekenntnis zur Bauhaus-Kultur die tiefe Menschlichkeit gerade der radikalsten Modernen, ihren Gestaltungswillen, der „durch das Gitterwerk der Technik hindurchgreift" zu neuen reineren Lebensformen und Erlebnisweisen; und der Mainzer Philosoph Holzhammer stellte den Satz auf daß die eigentliche Würde des Menschen in der Fähigkeit liege, sich über den eng-menschlichen Standpunkt zu erheben. Nach so viel Ernst und Methode — und einem unmittelbar anschließenden enthusiastischen Bekenntnis von Domnick (Stuttgart) zur gegenstandslosen Malerei — war dann eine wahre Erholung die urtümlich humoristische, wenn auch etwas „gegenstandslos" ins Weite schweifende Plauderei des Malers Willi Baumeister, der von den Höhlenbildern von Altamira über seinen „Kollegen Dürer" und das „große Kind" Cézanne sehr konkrete Fingerzeige zum Verständnis der sogenannten abstrakten Malerei gab — und dafür von dem gleichen Publikum den gleichen begeisterten Applaus erhielt, den am Vortage die verschlagene Kasuistik seines mephistophelischen Antagonisten Sedlmayr geerntet hatte.

Kurt Leonhard

In Heidelberg

„Die Baukunst des 19. Jahrhunderts und ihre Bewertung" war Gegenstand eines Streitgespräches zwischen Professor Alexander Rüstow (Heidelberg) und Professor Hans Gerhard Evers (Darmstadt), das in der Arbeitsgemeinschaft für Kunstgeschichte in Heidelberg am 19. 1. stattfand. Der Nationalökonom Rüstow hat im Felsefe Arkivi (Archiv für Philosophie) Band II, Heft I, Istanbul 1947, einen Aufsatz über „Die geistesgeschichtlich-soziologischen Ursachen des Verfalls der abendländischen Baukunst im 19. Jahrhundert" veröffentlicht, in dem er wichtige Züge der Bautätigkeit des vorigen Jahrhunderts hervorhebt und sie teils auf die wirtschaftliche Entwicklung der Zeit, teils aber auf die rationalistisch-wissenschaftliche Geisteshaltung und Lehrmethode zurückführt. Prof. Evers hat diesen Aufsatz kürzlich in einem Vortrag in Mannheim kritisierend erwähnt. Diese Kontroverse nahm der Vorsitzende der Heidelberger Arbeitsgemeinschaft, Professor Hartlaub, zum Anlaß, die beiden Herren dorthin zum Vortrag und zur Erörterung ihrer widersprechenden Anschauungen zu bitten.

Rüstow begann das Gespräch mit einem kurzen Vortrage, der mit geringen Abweichungen dem Inhalte seines zitierten Aufsatzes entsprach. Unter „19. Jahrhundert" versteht Rüstow das, was die oppositionelle Bewegung des Anfangs unseres Jahrhunderts angriff, einen polemischen Begriff „19. Jahrhundert" also gewissermaßen, der sich mit der Zeit von 1850 bis 1900 bzw. 1914 decke. Diese Zeit habe große Leistungen in der Technik, den exakten Wissenschaften und der Malerei zu verzeichnen, nicht jedoch in den Geisteswissenschaften und der Architektur. Die Hervorbringungen der Architektur empfindet Rüstow im Durchschnitt als „scheußlich", wenn auch einige Ausnahmen „angehen" mögen; in anderen Jahrhunderten dagegen sei der Durchschnitt anständig und von einigen Spitzenleistungen großer Künstler überragt. Rüstow fragte nun erstens, worin die „Scheußlichkeit" jener Architektur bestehe, und zweitens, wie es zu ihr gekommen sei. Bei der Beantwortung der ersten Frage lehnte Rüstow den Vorwurf der Überladenheit der Architektur als nicht wesentlich ab; es gebe auch andere „überladene" Architekturstile, und die Bauten des 19. Jahrhunderts blieben auch scheußlich, wenn man die Ornamentik abkratze. Dagegen fehle der Architektur des 19. Jahrhunderts die Gestalt, die Harmonie, der Zusammenklang, das Musikalische. In einem Raume der romanischen Zeit fühle man sich aufgenommen, umfangen, in einen des 19. Jahrhunderts trete man jedoch nur physisch ein und sei nur physisch umschlossen wie von einer Schachtel, einem Kasten. Diese fehlende Organik kennzeichne auch den Außenbau. Weiterhin — und damit kam Rüstow zu der Beantwortung der Frage nach den Ursachen dieser Erscheinung — fehle der Architektur des 19. Jahrhunderts die Dreidimensionalität im eigentlichen Sinne; sie stamme vom Reißbrett (im Gegensatz zum Modell früherer Jahrhunderte), sei nur Grundriß und Aufriß ohne wirkliche räumliche Konzeption. Sie sei wissenschaftlich, mathematisch, auf Akademien gelehrt und im Büro ausgeführt. Dazu käme noch als sekundäres Moment die — ebenfalls auf Bücherwissen beruhenden — historischen Formen. — Nach diesen Darlegungen übergab Rüstow das Wort Evers, der — wie Rüstow sagte — aus der architektonischen Produktion des vorigen Jahrhunderts die positiven bzw. erträglichen Leistungen herausgesucht habe und vorführen wolle.

Evers stellte zu Beginn fest, daß man das, worüber man diskutieren wolle, erst einmal kennen und vor Augen haben müsse. Dabei habe es keinen Sinn, einer Betrachtung das Minderwertige zugrunde zu legen, sondern — ebenso wie in anderen Kunstzweigen — nur das Gute. Er betonte weiterhin, daß die Trennung zwischen Architekt und Ingenieur, die seit 1850 vollzogen worden sei, uns bei der Betrachtung dieser Zeit nicht mehr gefangen halten dürfe. Das Bauen sei e i n großer Bereich und man müsse sich klar werden, was für ungeheure, noch nicht dagewesene Anforderungen durch anwachsende Bevölkerung, durch zunehmenden Verkehr usw. an die Architektur jener Zeit gestellt und von ihr auch bewältigt worden seien. Aus dem so umfassend von ihm verstandenen Gebiete der Architektur führte Evers eine ausgewählte Zahl von Bauten im Lichtbild vor und hielt sich dabei an die von Rüstow gegebene Beschränkung auf die zweite Jahrhunderthälfte. Er begann mit dem Hôtel Dieu in Paris, erwähnte das Eisenbahnnetz als eine der großartigsten architektonischen Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts, der auch der Hochbau in den Bahnhöfen (z.B. Gare du Nord, 1864 von Hittdorff) würdig zur Seite stünde, und nannte dann einige durch ihre „Modernität" die Zuhörer in Erstaunen setzende Brückenbauten. An dieser Stelle flocht Evers die wichtige These ein, daß die formalen Baugedanken das Primäre seien, zu denen man sich sekundär das Material (z.B. das Eisen) herangebildet habe. Weiterhin wurde der Schiffsbau erwähnt und vor allem auf die großen Leistungen des Glas-Eisen-Baues eingegangen, beginnend mit dem Londoner Kristallpalast von 1851 und im 19. Jahrhundert noch zu Leistungen wie der Maschinenhalle der Pariser Weltausstellung 1889 entwickelt, die bereits die Klarheit und Reinheit moderner Bahnhofshallen aufweist. Besonders hob Evers den Eiffelturm hervor, der für den Durchschnittsbesucher von Paris als Wahrzeichen dieser Stadt andere Bauten wie etwa Notre Dame vollständig verdrängt habe, also volkstümlich geworden sei. An Hand der städtebaulichen Leistungen in Wien und Paris wies Evers darauf hin, wie sich hier das verkörpere was man Gestalt des 19. Jahrhunderts nennen könne. In der gedanklichen Konzeption, im „gedanklichen Blick" gewissermaßen liege diese scheinbar gestaltlose Gestalt jenes Bauens und Planens. Evers sagte, das ganze menschliche Wesen und Dasein habe sich im 19. Jahrhundert so von Grund auf geändert, daß damit auch das Gestalten der Menschen hätte anders werden müssen. Ob man dieses nun bejahen könne oder wolle, müsse dem einzelnen überlassen bleiben. Zum Schluß wandte sich der Vortragende noch gegen die negative wertende Bezeichnung „Historismus" für die „Stil"-Bauten des 19. Jahrhunderts. Man müsse eher von Universalismus sprechen, da beim Bauen keine historische Entwicklung bewußt Schritt für Schritt nachvollzogen worden sei, sondern man gleichzeitig (z. B. unter Ludwig I. in München) alle Stile angewendet habe, um gleichsam die ganze Welt in sich zu vereinigen und zu verkörpern. Prof. Evers enthielt sich zwar ausdrücklich jeder Wertung, doch interpretierte er seine Bilder mit zuviel Wärme und Anteilnahme, um nicht deutlich sein positives Urteil für die von ihm gezeigten Werke durchspüren zu lassen.

Die folgende Diskussion, an der sich namhafte Persönlichkeiten wie Prof. Bartning, Dr. Passarge, Prof. Paatz, Prof. Tschira u.a. beteiligten, ergab eine überwiegende Parteinahme gegen Rüstow, die man wohl wesentlich auf dessen zu scharfe und nicht immer ganz angemessene Angriffe gegen die Baukunst des vorigen Jahrhunderts in oft herausfordernden Ausdrücken zurückführen kann. Es mußte den unbefangenen Zuhörer in Erstaunen versetzen, wie Meinungen gegen Meinungen prallten (ähnlich wie bei einer Diskussion über moderne Kunst), ohne daß auch nur ein Ansatz zu einer objektiven kunsthistorischen Behandlung der Frage gemacht worden wäre (was man in einer „Arbeitsgemeinschaft" für Kunstgeschichte doch hätte erwarten können). Den Ansatz hierzu und eine fruchtbare Problemstellung hätte man auf Grund einiger Einwürfe finden können. So wurde geäußert, selbst die größten Leistungen des Jahrhunderts, z. B. von Semper, hinterließen letzten Endes ein unbefriedigtes Gefühl. Herr Prof. Jordan sah in der Baukunst des 19. Jahrhunderts mangelnde Übereinstimmung von Inhalt und Form und verwies auf die Parallele in der Malerei. z. B. Makart. Und Prof. Paatz hob im Anschluß an eine Bemerkung von Evers die völlige Veränderung der geistigen Substanz, das Zerfallen der früheren Bindungen und großen Ordnungen, wie es Sedlmayr in seinem vieldiskutierten Buche dargestellt hat, hervor. Damit versuchte Paatz, die inneren Ursachen für die eigentümliche Struktur der Baukunst des vorigen Jahrhunderts anzudeuten. Doch bevor man nach Gründen sucht, wäre es an der Zeit, heute einmal mit kunstwissenschaftlicher Akribie diese zwiespältige Struktur jener Baukunst selbst (die in der Diskussion Inkongruenz von Form und

Inhalt genannt wurde) ins Auge zu fassen und zu bezeichnen, anstatt sich in fruchtlosem Pro und Contra zu erschöpfen. Man würde feststellen, daß nicht allein die oft bemerkte Arbeitsteilung zwischen Architekten und Ingenieur eine Rolle spielt, sondern bereits die einheitlichen Bauwerke der größten Meister gleichsam zusammengesetzt sind aus dem technischen Kern und der künstlerischen Dekoration. Man würde sehen, daß das Verhältnis von „Kernform und Kunstform" ein Hauptgegenstand des Denkens eines Boetticher und eines Semper war und daß letzterer den Zwiespalt zwischen beiden, den er deutlich erkannte, zu überwinden suchte. Man würde vielleicht, wenn man diese Entwicklung an Hand der Monumente von Schinkel bis Messel verfolgte, auch zu Schlüssen über Sinn und Wert dieser Architektur kommen.

Anstatt dessen ging das Gespräch in Heidelberg seitens Rüstow von der negativen Bewertung aus (die dann allein Diskussionsgegenstand war) und versuchte, diese Wertlosigkeit zu erklären. Man kann diese Methode nicht anders denn als unwissenschaftlich bezeichnen. Das wurde am augenfälligsten, als Rüstow, der zu Beginn gegen den Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts gewettert hatte, sich für fortgeschritten genug hielt, in seinem Schlußwort die geäußerten Verteidigungen für das 19. Jahrhundert als Rückfall in dasselbe zu bezeichnen. Claus Zoege von Manteuffel

Abbildung rechts: Zeichnung von W. Becker

EIN BRIEF AUS AMERIKA UND SEIN EUROPÄISCHES ECHO

Ein Schreiben von Hilla Rebay, Leiterin des „Museum of Non-Objektive Painting" in New York, an den Woldemar Klein Verlag

Sonderbarerweise scheint es mir, daß wir sehr viel Pech haben mit unserer Korrespondenz. Eben finde ich den Katalog, den Sie so freundlich waren, mir für Neujahr 1950 zu schicken. Weiß der Himmel, wie es kommt, daß er zwischen irgendwelche Papiere geriet, ohne geöffnet zu sein, und eben erst gefunden wurde. Daher der verspätete Dank.

Schade ist es ja, daß Sie so ganz und gar sich einem Publikum anpassen müssen, das total seine eigene Epoche vergißt und sich nicht im geringsten klarmachen kann, daß wir Gott sei Dank (in Amerika jedenfalls) in einer anderen Ära leben, nämlich derjenigen, die sich mit den geistigen Realitäten befaßt statt mit den irdischen Vortäuschungen. Wir sind allerdings in einem glücklicheren Lande, in dem Hunderttausende von Menschen erfaßt haben, um was es sich da handelt. Es wird Sie vielleicht interessieren, einmal zu hören, was für wundervolle Sachen gesagt werden in unserem Museum, in dem täglich Hunderte von Menschen sich der Gegenstandslosigkeit erfreuen, des einzigen Kunstwertes des neuen Zeitalters, der hellen Fenster der hellen Gebäude, der hellen Häuser, der wundervollen Errungenschaften der modernen Zivilisation. Wie viele Menschen würden anders sein, anders handeln, anders denken, könnten sie sich mit den geistigen Realitäten vereinigen statt mit den materialistischen Nichtswürdigkeiten. Das schönste aber, das Wort: n-o-n im Non-Objectiv, entgeht ihnen ganz und gar, wie ihnen auch das Geistige und das Göttliche ganz entgeht, der Gedanke und das Gesetz, das dieses Weltall und dieses Universum ungeheuer macht und Weisheit bedeutet.

Als Pionier unserer Zeit dazustehen ist weiß Gott eine kolossale Aufgabe, und ich sehe immer wieder mit Schrecken auf die ganze bornierte Unfähigkeit, mit der so viele in Europa immer noch zurückschauen auf die Vergangenheit, auf die Prätension, auf die Vortäuschung des Gegenstandes, und immer noch nichts gelernt haben aus dem débacle. Statt sich der Realität einzuordnen, die in der absoluten Malerei ausgedrückt ist, die die Ordnung lehrt, zur Schönheit zwingt, der Aufrichtung dient und der Gegenwart, mit Reichtum beschenkt den, der sich nicht blind verschließt und seinen Sinnen sich ergibt, dem Gegenstande geweiht, statt sich zum Geistigen aufzurichten, dem Göttlichen dediziert.

Ich wünsche, daß Sie sich auch dazu aufraffen könnten, ein Pionier zu werden für Ihre eigene Zeit und erkennen werden wo wohl die Schönheit der Gotik geblieben wäre, wenn die Menschen jener Zeit sich als Antikensammler mit den griechischen und den römischen Säulen und Kapitellen beschäftigt hätten zu einer Zeit als Gott sei Dank keine Photographie völlige Verwirrung anrichten konnte. Nichts kommt mir komischer vor als Antikensammler oder das konstante Reproduzieren der Zeichnungen selbst eines Holbeins, so schön sie gemacht sind, mit allen mehr oder weniger dämlichen Gesichtern, die die ganze Langweile dieses Zeitalters dokumentieren. Es ist wirklich schade, daß die Bomben nicht gründlicher gearbeitet haben, das Alte zu vertilgen, so daß nun endlich unsere eigene Zeit sich auswirken kann.

Es ist allerdings traurig, daß es natürlich in Europa sehr wenige gute gegenstandslose Maler gibt, die etwas zu sagen haben, denn ein Akkord macht noch keine Symphonie und ein Arpeggio macht noch keine Sonate. Die Sensationen der von den französischen Händlern lancierten Namen von Künstlern, die soviel mehr dem Handel als der Kunst dienen, haben, wie alle Überraschungen, nur den Wert einer einmaligen Sensationsmacherei — hinter der wenig steckt. Aber Geschäft geht über Kunst — daher auch keine Kunst.

Wir haben jedenfalls hier die großen Künstler, die in der Stille arbeiten und in unserem Museum die Edlen erfreuen dürfen. Schade, daß Sie es nicht einmal sehen können!

Mit verbindlichen Empfehlungen,

Ergebenst
Hilla Rebay

Eine Glosse von Kurt Kusenberg

Den Brief von Hilla Rebay zu lesen, ist sehr erheiternd: ein kleines Mädchen tritt vor seine Eltern und erklärt ihnen, sie wüßten nicht, wie Kinder entstehen. Das kleine Mädchen hat den Übereifer einer Amerikanerin, die noch nicht lange Amerikanerin ist; alle Konvertiten sind Eiferer. Zudem ist die Kindlichkeit der modernen Nationalmythen ungemein verführerisch, vor allem für einfache Gemüter. Den Japanern wurde erzählt, ihr Kaiserhaus stamme in direkter Linie von den Göttern ab. Den Russen wird erzählt, die einzige Untergrundbahn der Welt befinde sich in Moskau. Den Amerikanern wird erzählt, Edison habe schlechthin alles erfunden. Aber Edison hat die gegenstandslose Kunst wirklich nicht erfunden — wirklich nicht. Ihr geistiger Vater war vielmehr ein Russe namens Kandinsky, und ihre Mutter hieß Europa. Außerdem gab es da eine ganze Schar von Onkeln: Mondrian, Arp, Malewitsch, Miro, El Lissitzky, Duchamp, Brancusi, Tatlin, Lipschitz. Der slawische, ja der moskowitische Einschlag ist unverkennbar, die non-objective Art erweist sich als das Kind einer westöstlichen Mischehe. Dieser Ehe entstammen alle gegenstandslosen Künstler der Welt, auch die amerikanischen. Daß sie Kandinskys starken russischen Tee nur aufzubrühen verstehen, in homöopathischer Verdünnung, erwies die Ausstellung „Gegenstandslose Malerei in Amerika", die vor zwei Jahren durch Deutschland wanderte. Der virile Stammvater hat sterile Nachkommen; Genialität ist nicht lehrbar.

Das 16. Jahrhundert eine langweilige Epoche zu nennen, ist mutig; dem Mutigen gehört die Neue Welt. Immerhin wurde zu Holbeins Lebzeiten Amerika erschlossen, von Süden her, und damit die Voraussetzung geschaffen für amerikanische Unterrichtsbriefe im Jahre 1950. Bisher nahm man an, das 16. Jahrhundert sei dem 20. Jahrhundert besonders ähnlich, weil es den Menschen der Neuzeit hervorgebracht hat; man hielt es sogar für „moderner" als die folgenden drei Jahrhunderte. Doch davon kann nun nicht mehr die Rede sein, denn wenn das 16. Jahrhundert langweilig war, kann es unmöglich unserer Zeit ähneln, die sehr unterhaltsam ist — schon allein durch den Brief der Hilla Rebay. Jetzt wissen wir auch, warum Michelangelo die Sixtina ausgemalt, warum Luther seine Thesen verfaßt und Leonardo die Natur studiert hat: aus purer Langeweile, um sich die öde Zeit zu vertreiben.

Daß Holbeins Zeichnungen „schön gemacht" sind, hört man gern; es tröstet ein bißchen. Wer plötzlich entdecken muß, daß er eine verkehrte Kunstanschauung hat, ist des Trostes bedürftig. Die „dämlichen Gesichter" auf Holbeins Zeichnungen streiten wir nicht ab, jedenfalls nicht grundsätzlich. Holbein war Hofmaler, und bei Hofe findet man nun einmal solche Gesichter; anderwärts übrigens auch. Man fragt sich nur, ob nicht gerade der Umstand, daß diese Gesichter für Holbein „gegenstandslos" waren, seine Zeichnungen in die Nähe der gegenstandslosen Malerei bringt. Dieselbe Frage ist auch bei Vermeer und Manet erlaubt, zwei Malern, die keinerlei Interesse am Gegenstand hatten; er war Vorwand, Farbträger für sie, nichts weiter. (Die religiösen Bilder Vermeers sind ja mit einer Ausnahme nicht von ihm, sondern von Van Megeeren.)

Unser eigener kleiner Gedankengang ermutigt uns; wir erheben unser Stimmchen gegen die Stimme Amerikas. Was heißt überhaupt Gegenstand? fragen wir. Gegenstand, antwortet das Lexikon, ist einerseits ein Ding, eine körperliche Sache — andererseits ein geistiger Stoff, ein Thema. Ist die gegenstandslose Malerei gegenstandslos? Durchaus nicht: sie hat immer ein Thema, einen geistig-künstlerischen Gegenstand, denn sonst wäre sie ja Ornamentik oder Kunstgewerbe oder Dekoration; meist ist sie es tatsächlich. Einen geistigen Gegenstand aber haben auch viele Bilder, die zugleich an den Dingen haften. Sie suchen das eine mit dem anderen in Einklang zu bringen, die äußere mit der inneren Figur; Rembrandt hat viel Mühe daran gewandt — offenbar vergebens. Es steht schlecht um die Gegenstände. Die unsichtbaren sind „geistige Realitäten", die sichtbaren sind „materialistische Nichtswürdigkeiten"; sie können zueinander nicht kommen. Wieso ist nun aber die gegenstandslose Malerei sichtbar, da sie doch Unsichtbares darstellt? Wie macht sie das?

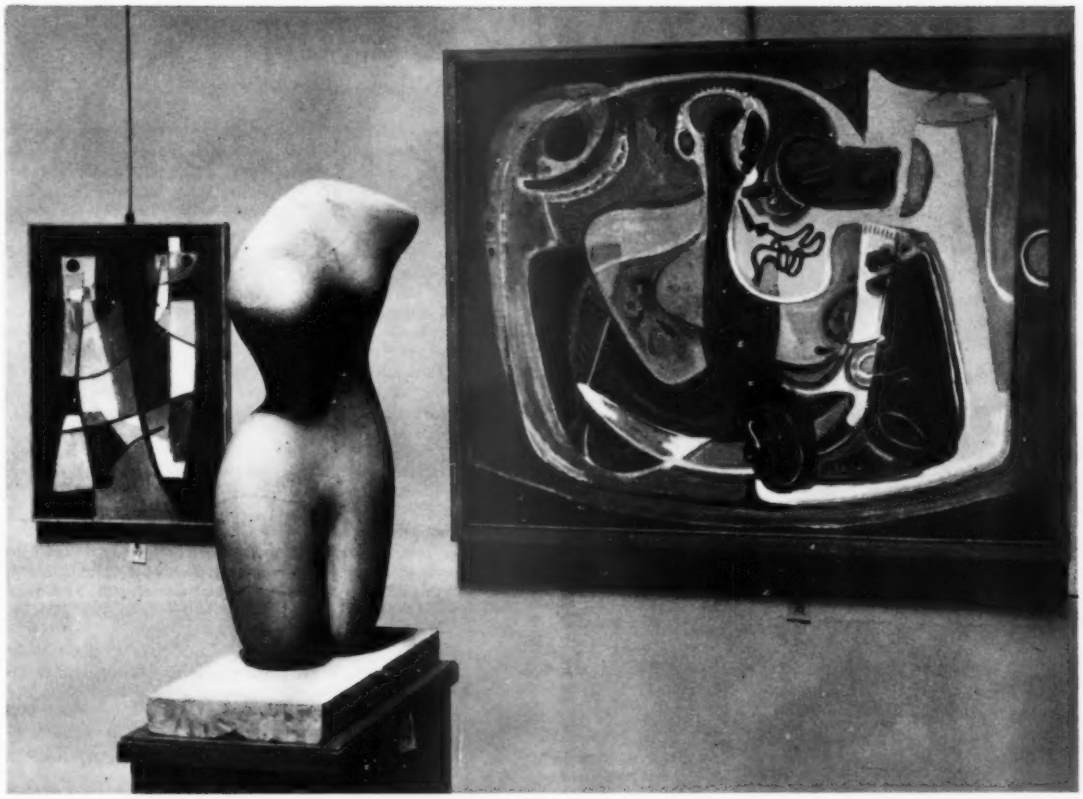
Wir glaubten bisher, die moderne Physik habe den Gegenstand entmaterialisiert, indem sie seine atomare Zusammensetzung aufzeigte. Wir nahmen bisher an, die moderne Kunst erfülle den uralten Traum der Magie: das Ding zu vergeistigen und den Geist zu verdinglichen, so daß endlich alles mit allem verwoben sei. Wir hielten die Trennung der „geistigen" und der „materiellen" Sphäre für überholt, für altmodisch, für untragbar. Wir wähnten, eine Kunstanschauung, die den Dualismus unserer Großväter (und Großmütter) wieder aufpoliert, sei ungeistig. Aber die Stimme unseres Herrn belehrt uns eines Besseren.

Genug des Scherzes; wir legen die Narrenkappe ab. Länger als fünf Minuten kann man als Erwachsener die Kindersprache nicht reden — sonst wird man selbst kindisch. Kandinsky hat mit der gegenstandslosen Malerei keine neue Kunst, sondern lediglich eine neue Kunstsparte entdeckt, die in den herkömmlichen Sparten bereits enthalten war, allerdings gebunden, nicht extrahiert. Zu den Begriffen Landschaft, Porträt, Stilleben usw. wird man künftig das „gegenstandslose" Bild als einen neuen Begriff hinzunehmen, ohne viel Aufhebens davon zu machen. Es sind eben auch Bilder, wie die anderen, von denen sie sich in den Ausdrucksmitteln nicht wesentlich unterscheiden. Wie sollten sie es auch? Freilich wird man sie ebenso genau unter die kritische Lupe nehmen wie ihre gegenständlichen Brüder. Das bereitet keine Schwierigkeiten, und wird für manchen non-objective painter ziemlich bitter sein. Mit Manifesten macht man keine Kunst, und eine Sekte ist keine Weltreligion.

Sektierer sind Extremisten. Sie tragen Scheuklappen und haben somit ein verengtes, vereinfachtes Weltbild. Da sie aber in einer tieferen Schicht, die besser zu denken versteht als ihr waches Bewußtsein, sehr deutlich spüren, daß die Welt n i c h t einfach ist, neigen sie dazu, alles zu zerstören, was ihre puristische Baukastenwelt zerstört. „Es ist wirklich schade, daß die Bomben nicht gründlicher gearbeitet haben." Solch infantile Grausamkeit zu rügen, ist unnötig. Sie rügt und straft sich selbst. Im Strafrecht nennt man das Kinderkriminalität.

ARP

AUSSTELLUNGEN



BEST, LEVEDAG, HEILIGER FOTO RATHGEBER

Das Menschenbild unserer Zeit

Eine Ausstellung in Darmstadt

Wir befinden uns hier im Schnittpunkt verschiedener formaler, emotionaler und geistiger Tendenzen, kurz, in einer noch ungeklärten Situation, deren weitere Entwicklung trotz des „antizipatorischen Charakters der modernen Kunst" (Alfred Weber im „Gespräch") nicht abzusehen ist. Gewiß fehlt im Surrealismus das Menschliche nicht, aber es ist nicht das, was der Vorstellung vom Menschenbild als dem Repräsentanten des ganzheitlichen Menschen entspricht. Der Ausschnitt, in dem der Mensch gesehen wird, ist zu eng, der surrealistische Allegorismus verstellt den Ausblick. So erhielt der Surrealismus in der Darmstädter Ausstellung einen merkwürdigen und wohl ungerechten Wertakzent. Zu stark drängten sich hier die sozialen und gesellschaftskritischen Probleme auf Hingegen empfand man bei jenen Künstlern, die die reale Ordnung der Dinge anerkennen oder ganz einfach bemüht sind, den Menschen in seiner Geschöpfhaftigkeit oder als Träger des Geistes darzustellen — bei jenen also, die dem Thema der Ausstellung am nächsten kamen —, daß sie zumindest nicht die „modernsten" sind. Hierher gehört die Mehrzahl der Bildhauer. Den Malern insgesamt tat es Abtrag, daß man gleich in der ersten Halle auf den besten Plätzen drei Arbeiten von Max Beckmann (aus den Jahren 1923, 1930 und 1940) untergebracht hatte. Dieser Maßstab war zu streng.

Bezeichnend für das moderne Menschenbild ist die Seltenheit des Porträts, das in etwa zehn, meist skulpturalen Beispielen vertreten war. Dieser Sachverhalt ist nicht überraschend, aber es ist wichtig, ihn festzustellen. Noch wichtiger wäre er als Gesichtspunkt der Diskussion gewesen, weil sich von hier aus vieles hätte erklären, ja, das Menschenbild unserer Zeit theoretisch überhaupt erst hätte konstellieren lassen. Die auf solche Ergänzung bezogene Ausstellung mußte daher fragmentarisch bleiben. Hans Maria Wingler

JOHANNES ITTEN — JÜNGLINGSKOPF

ERNST GEITLINGER — BALLETT

Lovis Corinth

Ausstellungen zum 25. Todestag in Hannover und Köln

Berlin erlebte vor 25 Jahren die Gedächtnisausstellung von Lovis Corinth. Zum Gedenken an den 25. Todestag am 27. Juni 1950 konnte in Berlin nichts Ähnliches zustande gebracht werden. So konnte Dr. Ferdinand Stuttmann die Gelegenheit ergreifen, die Ausstellung in Hannover zu veranstalten, wo zwar keine historische Bindung an Corinth gegeben war, wo aber im Landesmuseum aus Beständen der Stadt, der Sammlung Wrede, des Kestner-Museums und des Landes der größte Bestand an Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen von Corinth vereinigt ist, der irgendwo an einer öffentlichen Stelle existiert: Allein 25 Gemälde.

Die Ausstellung konnte den Riesenumfang der Gedächtnisausstellung in der National-Galerie nicht erstreben, aber sie hat mit ihren 120 Gemälden und 65 Aquarellen und Zeichnungen einen großartigen Überblick erreicht über die Entwicklung Corinths von seinen Anfängen um 1880 bis zu seinem Tode, einer Entwicklung, die wie bei ganz wenigen Großen ja nichts anderes war, als ein ständiger Anstieg zum Gipfel.

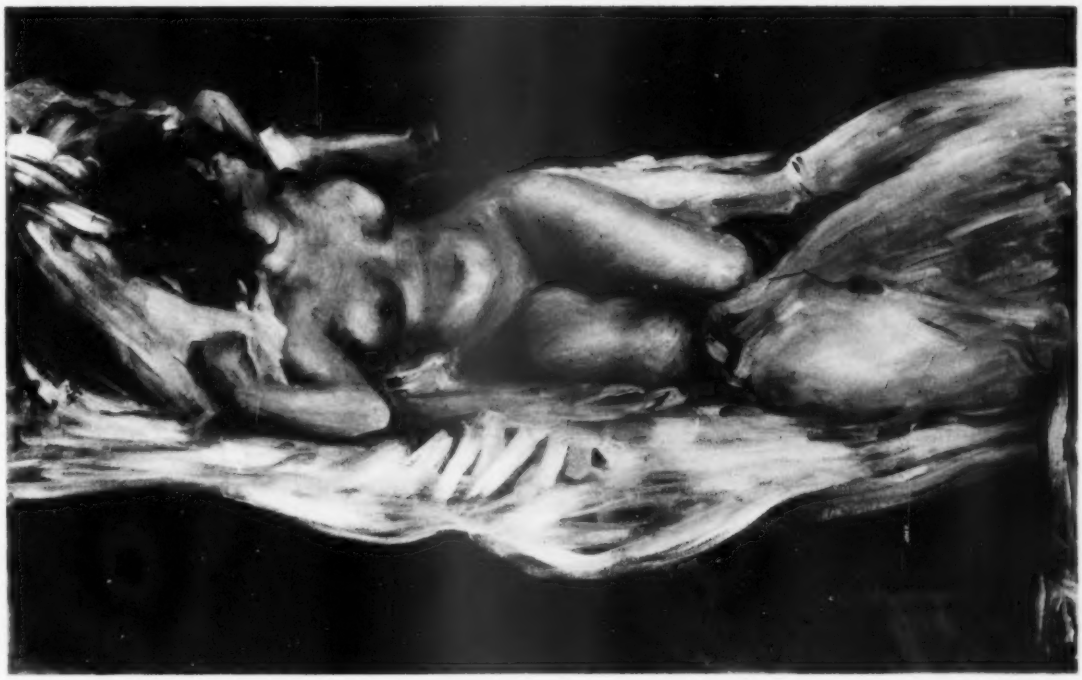
Es war ein besonderer Erfolg, daß es gelang, eine Reihe der bedeutendsten Bilder Corinths herbeizuholen, die einstmals deutscher Museumsbesitz, in der Zeit geistiger Verwirrung als entartet beschlagnahmt und ins Ausland verkauft wurden: da sah man das Selbstbildnis vor dem Walchensee aus der National-Galerie, jetzt im Berner Museum, das berühmte Bildnis Bernt Grönvoldt aus Göteborg, einst Stolz der Bremer Kunsthalle, aus dem Museum in Antwerpen das unvergleichliche Brandes-Porträt, früher in der National-Galerie, und vor allem die stolze Gruppe des Basler Kunstmuseums: das großartige Bildnis des ersten Reichspräsidenten Ebert, das strahlende Blumenstück mit der Tochter Wilhelmine, das früher im Wiesbadener Museum hing, und Mittel- und Höhepunkt der Ausstellung wie des ganzen Werkes: das „Ecce homo" aus der National-Galerie — für uns ein freudiges und schmerzliches Wiedersehen. Die Bilder sind für Deutschland verloren, aber für die Welt gerettet.

Der Begriff des deutschen Impressionismus ist mit den Meistern, die, ihn erfüllten, zu einer historischen Größe geworden, ist für uns, trotz seiner zeitlichen Erstreckung in unsere Zeit, die letzte Blüte der Kunst einer Epoche, die 1914 zu Ende ging. Nicht aber Corinth, dessen Werk sich in keinem engen Stilbegriff einklemmen läßt. Sein Werk ist heute genau so erregend gegenwärtig wie vor 25 Jahren. Über das impressionistische Programm der Erfassung der sichtbaren Welt geht er weit hinaus ins Visionäre. Er malt sicherlich vor der Natur, selbst vor dem Modell, aber nicht nur seine religiöse Bilder der Spätzeit, auch die Walchensee-Landschaften und die letzten Bildnisse sind alles andere als von der äußeren Erscheinung her erfaßte Abbilder, sondern aus innerer Schau geborene und gestaltete Sinnbilder von einer höheren neuen Realität des Geistigen.

Die große Ausstellung in Hannover ließ uns verfolgen, wie nach der Eroberung der Tradition in den 80er und 90er Jahren, etwa seit der Jahrhundertwende und der Übersiedlung nach Berlin eine Befreiung des malerischen Stiles beginnt, die zugleich Ausdruck ist reiner Sinnenfreude und Lebenslust eines gesunden und starken Menschen. Höhepunkt dieser ersten Epoche ist etwa die Zeit von 1908—1914 gewesen. Von da aus folgt dann die langsame Wandlung zu einer immer stärkeren Vergeistigung bei gleichzeitiger Eroberung neuer malerischer Mittel. Auf diesem Wege ist manches Werk uns heute nur noch historischer Markstein, auch das wurde hier deutlich. Aber in jeder Stufe gelang ihm auch dauernd Gültiges. Die letzte, uns nicht nur zeitlich, sondern auch innerlich nächste Epoche dieses Schaffens hat Dr. Reidemeister anschließend an die hannoversche Ausstellung in Köln vereinigt, indem er zu den von Dr. Stuttmann gesammelten Bildern noch einige schöne Stücke aus dem Rheinland hinzufügte. Der Eindruck dieser kleinen Veranstaltung im Engelsteintor ist von großartiger Geschlossenheit: Herrlich der Saal mit der Reihe der Walchenseebilder und dem Selbstbildnis vor dem Blau des Sees in der Mitte, ein Fest für das Auge und zugleich ein erregend dramatisches Erleben. Unvergeßlich wie in Hannover wieder die Reihe der Bildnisse, diese einzigartigen Erfassungen des Seelischen anderer Menschen, und der Höhepunkt auch hier wieder das Ecce homo, in der Karwoche 1925, wenige Monate vor dem Tode gemalt, ein ergreifendes Zeugnis des religiösen Erlebens Corinths und eines der ragenden Denkmale christlicher, wenn auch nicht kirchlicher Kunst unserer Zeit. A. H.

LOVIS CORINTH

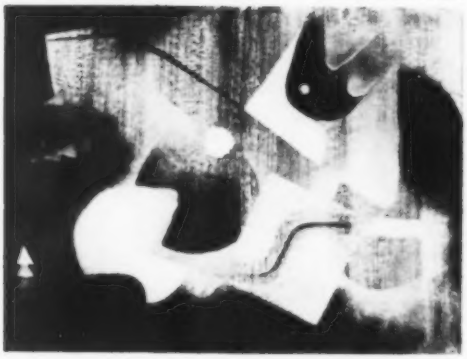
AM WALCHENSEE 1920



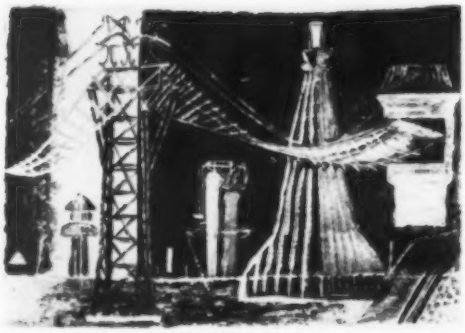
LOVIS CORINTH

LIEGENDER AKT
(Kunsthalle Bremen)

OTTO SPEIDEL KOMPOSITION



F. A. TH. WINTER KOMPOSITION



GUSTAV DEPPE INDUSTRIELANDSCHAFT

MAURICE UTRILLO VORSTADTSTRASSE

Der Rote Reiter

Jubiläums-Ausstellung in Traunstein

Die Künstlergruppe „Der Rote Reiter" hat nie daran gedacht, sich mit dem „Blauen Reiter" zu vergleichen. Die paar Schüler des Münchners Carl Caspar, die sich kurz nach dem letzten Kriege in dem oberbayrischen Städtchen Traunstein zusammenfanden, konnten damals den heutigen Ausdehnungsradius ihrer kleinen Gemeinschaft, deren Name an eine lokale Tradition, den Traunsteiner St.Georgs-Ritt, anknüpft, nicht vorausahnen. Aber das ebenso weitgefaßte wie leidenschaftliche Bekenntnis zu den zeitgenössischen Problemen der Malerei zog in der Folge gleichsam durch Kettenreaktion immer weitere Kreise heran. Heute ist der Traunsteiner Keimzelle nicht nur eine Münchner, sondern auch eine Westdeutsche und eine Berliner Gruppe in freier freundschaftlicher Verbundenheit angegliedert. Und die neue Jahresausstellung, die im August in Traunstein stattfand, zeigt nicht nur Maler zum Teil internationalen Rufes aus verschiedenen Teilen der Bundesrepublik, sondern sogar einige Gäste aus der Ostzone. Besonders zahlreich und auch qualitativ entschieden an der Spitze sind jedoch diesmal die Stuttgarter Maler. Die Traunsteiner Gründungsmitglieder, z. B. Erwin Schulz-Carnoff, der als erster Vorsitzender den Hauptteil der aufopfernden Vorbereitungsarbeit leistete, Prof. Georg Sliwka und Rudolf Wanka überließen den Gästen bewußt die besten Plätze und den meisten Raum in der ausstellungstechnisch allerdings nicht sehr günstigen Maximiliansschule.

Die verschiedensten Richtungen stehen hier versöhnt nebeneinander — und doch ist kein Sammelsurium zusammengekommen wie etwa die Große Münchner Kunstausstellung. Denn es gibt eben doch ein Gemeinsames, nämlich das eigentlich „Moderne", das heute schon eine tragfähige Tradition gebildet hat: das Bekenntnis zur Unabhängigkeit der Form und der Farbe vom Naturbild. Fast alle hier vereinigten Maler betrachten das Bild, das sie malen, als eine selbständige Wirklichkeit, die wichtiger ist als die äußere Wiedergabe der Naturwirklichkeit. — Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich die verschiedenen Grade und Stufen der Gegenstandsnähe oder Gegenstandsferne zusammenfassen, die seit dem Impressionismus auftraten: von der Eindrucksmalerei über die Ausdrucksmalerei bis zur absoluten Musik freischwebender Farb-Form-Kompositionen.

Kurt Leonhard

Deutsche und französische Kunst der Gegenwart

Ausstellung in Recklinghausen

„Deutsche und französische Kunst der Gegenwart — eine Begegnung". — Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der deutsche Gewerkschaftsbund diese Ausstellung wie auch die anderen Veranstaltungen der Ruhrfestspiele verantwortete. Er wagte dies, obwohl die Ausstellung eigentlich unpopulär sein mußte. Denn sie war ehrlich, sie ignorierte jeden Massengeschmack. Wenn sie trotzdem Besucherzahlen erreichte, die geradezu Rekordzahlen sind, so möge man nicht auf die Münchener Mammutausstellungen vor 1945 verweisen. Diese Ausstellung erweckte Unruhe, aktive Unruhe in den Besuchern. Das merkte jeder, der sich in ihr bewegte. Man las nachdenklich die Worte des ersten Vorsitzenden des deutschen Gewerkschaftsbundes, Dr. h. c. Böckler, in dem schönen Katalog: „Der Arbeiter weiß, daß er zum Träger der Zukunft, und das bedeutet, zum Träger der europäischen Kultur berufen ist . . ." Man las über solche Worte nicht hinweg. Verheißen sie eine neue Elite des Publikums?

Von französischen Malern waren vertreten: Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Léger, Raoul Dufy, Marcel Gromaire, Pierre Soulages, Hans Hartung, Camille Bombois, Jules Vivin, Marc Chagall, Pablo Picasso, Georges Rouault und Maurice Utrillo.

Von deutschen Malern: Max Beckmann, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Xaver Fuhr, Otto Dix, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Alfred Kubin, Hegenbarth, Campendonk, Grieshaber, Deppe, Schumacher.

Von deutschen Bildhauern: Hermann Blumenthal und Gerhard Marcks.

Erwin Sylvanus

Italienische Kunst der Gegenwart

Wanderausstellung durch Deutschland

In den letzten 20 Jahren hat man bei uns kaum etwas von der gleichzeitigen italienischen Kunst erfahren. Man wußte aus den 20er Jahren wohl noch die Namen von De Chirico, Carrà, Modigliani, Morandi und kannte vielleicht die Bildhauer Marino Marini und Manzù; aber was die ältere und die heranwachsende jüngere Generation seit 1930 geschaffen hat, ist hier zu Lande unbekannt geblieben. So müssen wir die sowohl von deutscher wie von italienischer Seite ausgegangene Initiative zu der Ausstellung „Italienische Kunst der Gegenwart", die zur Zeit durch Deutschland reist (München, Düsseldorf, Bremen, Hamburg, Berlin, Mannheim), ganz besonders begrüßen. Die Schau umfaßt über 300 Gemälde und graphische Arbeiten der meisten führenden italienischen Maler und Bildhauer (De Chirico und Campigli haben die Teilnahme abgeschlagen), wobei sie sich in der Auswahl auf die Produktion seit 1945 beschränkt. Dies ist insofern zu bedauern, als die bedeutendsten Arbeiten von Malern wie Carrà oder Morandi früheren Datums sind und sich mit den heutigen bei Nichtkennern ein unrichtiges Bild ihrer Kunst einstellen wird.

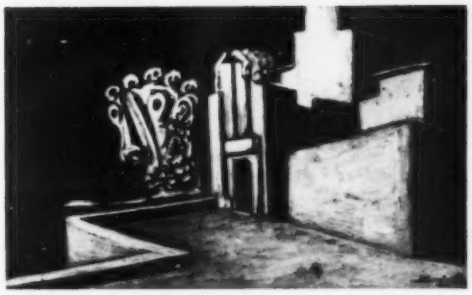
Auf den ersten Blick bemerkt man bei dieser Ausstellung die westeuropäische Gemeinschaft der Kunst unserer Zeit. Dann wird man aber bei näherer Betrachtung deren spezifisch italienische Brechung gewahr, sei es die dem Fresko nahe Strenge und Monumentalität eines Sironi, die Poesie und duftige Frische bei dem Venezianer De Pisis, die Wohlausgewogenheit und farbige Zartheit Santomasos, der zwar gern tendenziös gefärbte sizilianische Realismus bei Guttuso, die Stimmung der römischen Landschaft bei Mafai, die piemontesische strenge Gebautheit, Würde und Ernst in den groß gesehenen Stilleben und Figurenbildern Casoratis, die lineare Schönheit der Bildhauerzeichnungen Grecos, der poetische — fast scheint es: lächelnde — Surrealismus der graphischen Arbeiten von Viviani, die phantasievollen, „sprühenden" Figurationen des anderen Surrealisten Spazzapan. Die eigentlich Abstrakten fallen ab, wirken intellektuell konstruiert oder dekorativ: die Gegenstandslosigkeit liegt dem südlichen, lebensvollen Menschen sehr fern. Leonie v. Wilckens

Zeitgenössische Graphik der Vereinigten Staaten

Amerikanische Botschaft, Paris

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Kunst der Graphik in Nord-Amerika immer rascher entwickelt und ausgebreitet. Darthea Speyer, Leiterin der Abteilung „Schöne Künste" der amerikanischen Botschaft, bot in einer Ausstellung von vierundfünfzig Blättern einen begrenzten, doch sehr interessanten Überblick. Sofort ins Auge springt die gründliche handwerkliche Vorbildung und der technische Fleiß der Amerikaner. Alle Schulen und Richtungen sind vertreten, auch die verschiedensten Einflüsse, naturgemäß fehlen mexikanische nicht (Emilio Amero „Wohin?", Jean Charlot „Tortillera mit Kind"), aber auch deutsche sind bei nicht aus Deutschland eingewanderten Künstlern erkennbar, besonders der Expressionisten. Federico Castellons „Selbstbildnis als alter Mann" erinnert an Dix und Joseph Hirschs „Schlafendes Gesicht" an Käthe Kollwitz.

Der Engländer Stanley Hayter, lange Jahre in Amerika, hat sichtlich viele Anhänger der abstrakten Kunst inspiriert. Das zeigen unter anderen Fred Beckers „Gestreckte Formen", Lue Fullers „Fledermaus" und James Louis Stegs „Amerikanische Kultur Nr. 4, Automobil". Die gewählten Themen der Nicht-Abstrakten umfassen so ziemlich alle Gebiete, von Darstellung aus der Heiligen Schrift („Jesus erhält sein Kreuz" von André Racz) und aus der griechischen Mythologie (das sehr schöne Blatt des Surrealisten Kurt L. Seeligmann „Ödipus und Jocaste") bis zur brennenden Aktualität, einer Symbolisierung des „Atom" von Harry Sternberg. Alexandre Alexandre, Paris



SAVIMI — SÜDLICHER DÄMON

VIVIANI — DIKTATOREN

MAFAI — PIAZZA DEL POPOLO

MORANDI — STILLEBEN

ADGA YANKERT KOMPOSITION

BOB BLACKBURN JUNGE

JOSEPH HIRSCH SCHLAFENDES HAUPT

GÜNTER HEINEMANN, SEILTÄNZER

HENNER KNAUF, BILDNIS

Neue Gruppe Schwalm

Ausstellung in Ziegenhain bei Kassel

Anläßlich der 500-Jahrfeier der Zugehörigkeit Ziegenhains zu Hessen traten einige Maler, die sich unter dem Namen „neue gruppe schwalm" zusammengeschlossen hatten, auf einer Ausstellung hervor: der 50jährige Henner Knauf, der 1909 geborene Paul Halthuter, der 1914 zu Kassel geborene Günter Heinemann und schließlich der Jüngste der Gruppe, der 30jährige Vincent Burek, ein gebürtiger Oberschlesier. Die Ausstellung in Ziegenhain zeigte 70 Arbeiten der genannten Künstler, nur Halthuter fehlte. Eine besondere Bereicherung brachten wie sieben Zeichnungen des Bildhauers Kurt Lehmann. Bemerkenswert ist, daß die Ausstellung innerhalb der ersten vier Tage mehr als 500 Besucher zählte.

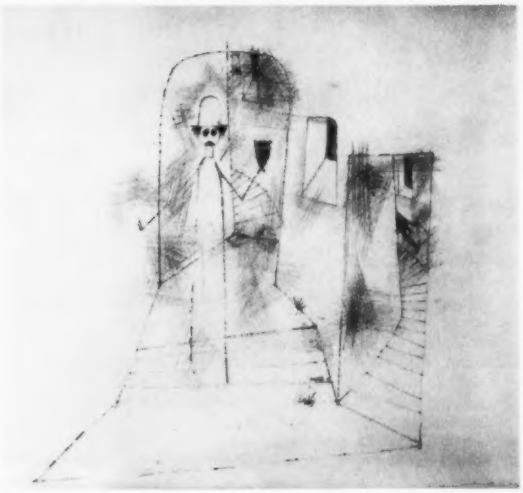
Friedrich H. Schwank

Österreichische Künstler der Gegenwart

Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe

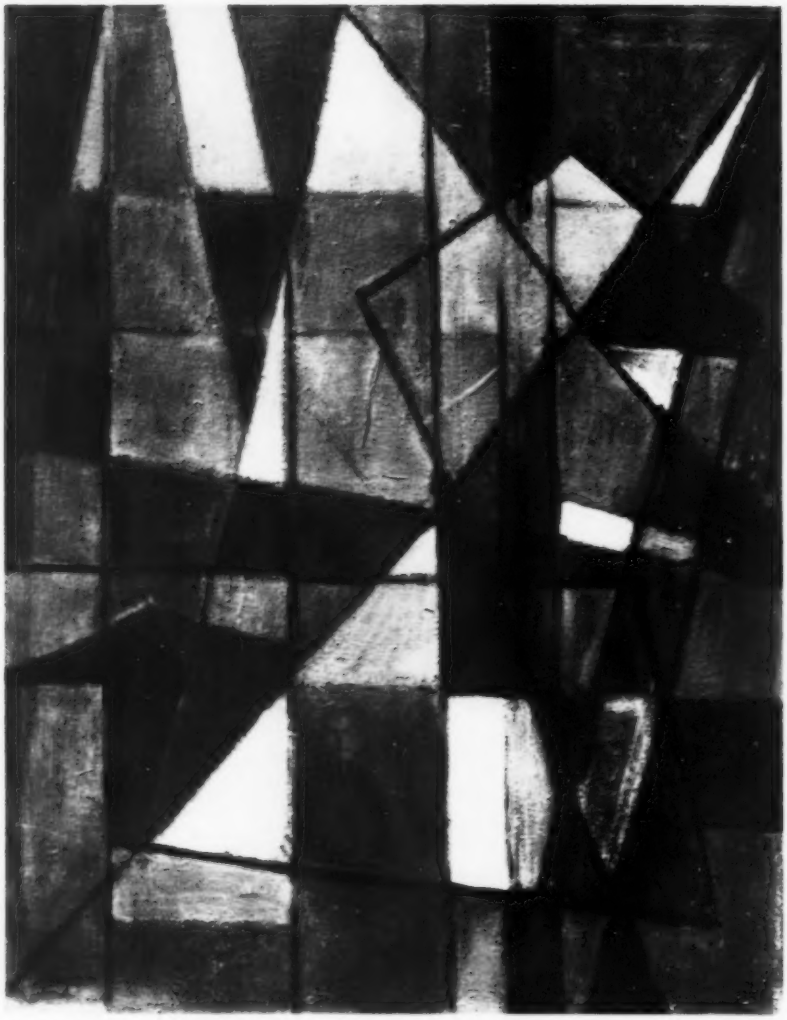
Die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe stellte im Dezember eine Reihe österreichischer Graphiker aus, von denen die Mehrzahl das dreißigste Lebensjahr noch nicht erreicht hat.

Besondere Aufmerksamkeit erregt der 1922 geborene Südtiroler Paul Flora, dessen Zeichnungen durch Phantasie und Sensibilität bezaubern. Sein Ausgangspunkt ist unleugbar Paul Klee. — Kurt Moldovan, geb. 1918 in Wien, eine dezidiert satirische Begabung, zeichnet sich durch eine sehr persönliche Handschrift aus.



PAUL FLORA

SCHLOSS



F. SPRINGER GEFILTERTE LICHTER

Moderne französische Kunst (Ferdinand Springer)

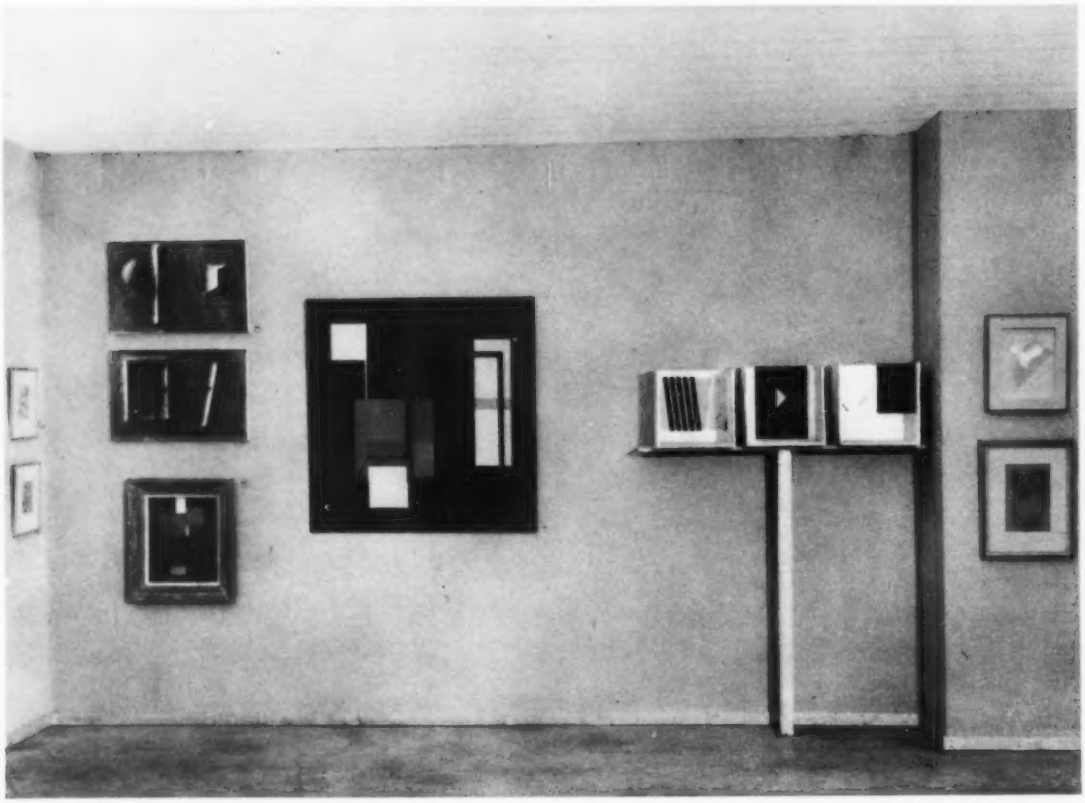
Ausstellung in der Maison de France, Berlin

Werke Ferdinand Springers und Le Moals bildeten das Thema einer offiziellen Ausstellung moderner französischer Kunst, die in der Maison de France in Berlin veranstaltet wurde. — Es ist ebenso bedeutsam wie interessant für unsere Zeit, daß man dem Bretonen Le Moal seinen Studienkameraden Ferdinand Springer, aus einer deutschen Verleger-Familie stammend, als jungen repräsentativen Vertreter der Ecole de Paris beigesellte. Irrig wäre es anzunehmen, daß es aus politischen oder kulturpolitischen Gründen geschah, Es ist lediglich ein beredtes Zeichen dafür, daß die Kunst, zwangsläufig progressiv, dem Konservatismus der Politik mit Siebenmeilenstiefeln vorausgeeilt ist und sich immer schneller und beharrlicher auf europäischer Basis verwurzelt.

Ferdinand Springer ließ sich nach Studien in Italien vor ungefähr zwanzig Jahren in Frankreich nieder. Seine Gemälde und Radierungen unterscheiden sich in ihrer Manier auf einen ersten, flüchtigen Blick hin kaum von denen eines typischen und guten französischen Künstlers. Doch bei näherer Betrachtung gewahrt man schnell, daß Springer nicht nur die Lehren des „Blauen Reiters", sondern auch geistig die Ausstrahlungen seines Geburtslandes empfangen hat. Ein Gemälde Springers ist nicht nur eine „in Farben und Formen organisierte Fläche", die allein das Auge trifft. Wie bei Kandinsky und — um einen Jüngeren zu nennen — wie bei dem gleichfalls in Frankreich schaffenden Gheer van Velde spüren wir in seinen Gemälden und Gravüren eine Tiefe und jenes scheinbare Verwehren des „Einblicks", das seit je Kennzeichen echter deutscher Kunst war. So gehört Springer zu den wenigen Malern, die Mittler zwischen deutschem und lateinischem Geist, zwischen deutscher und französischer Malerei sind und die den Beweis erbringen, wie sehr die abstrakte Kunst wie jede große und wahrhafte Kunst die Völker verbindet.

Alexandre Alexandre, Paris

F. SPRINGER, RADIERUNG



FRITZ VORDEMBERGE-GILDEWART AUSSTELLUNGSBILD

Fritz Vordemberge-Gildewart, Amsterdam

Ausstellung in der Galerie des Warenhauses „De Bijenkorf" in Amsterdam

Zum Jubiläum des Warenhauses „De Bijenkorf" fand auf Einladung der Direktion eine Ausstellung von Vordemberge-Gildewart statt, die einen umfassenden Überblick über das Schaffen von 1919 bis heute gab. Es ist das erstemal, daß dieser Künstler Werke über eine solche Zeitspanne zeigte. So hatte man Gelegenheit, von den ersten Reliefs aus 1919 über Zeichnungen und Collagen aus dem Beginn der 20er Jahre bis zu den großen Bildtafeln, darunter zwei- und dreiteilige, zu gelangen.

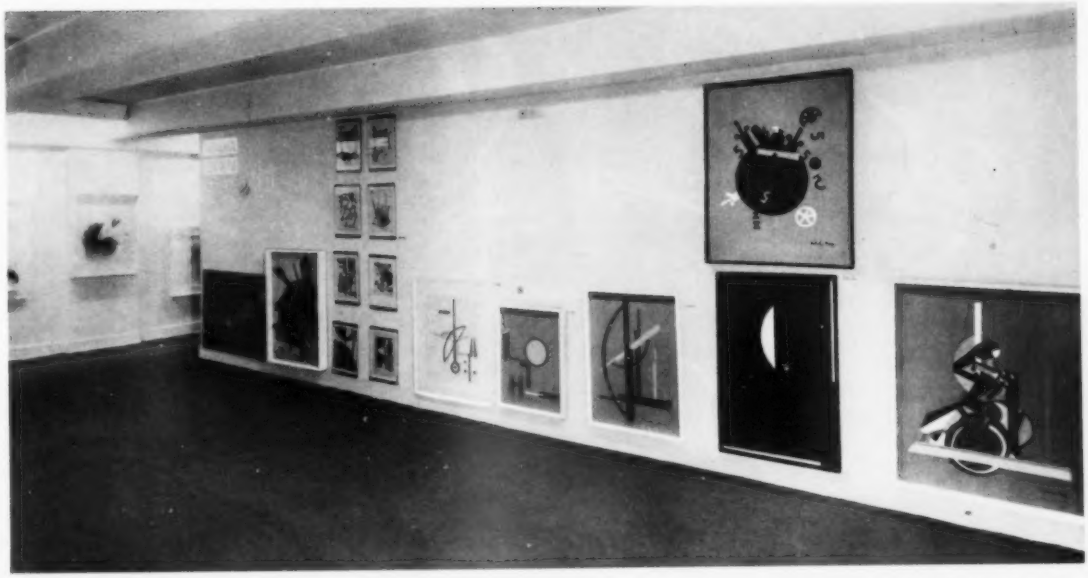
Dank der knappen und vorbildlichen Hängung, wo kein Zuviel an Material den Besucher ermüdete oder störte, ist das Ideal erreicht worden: den Charakter des Künstlers überzeugend zum Ausdruck zu bringen.

Festliche Wände — wie überhaupt diese Ausstellung etwas Festliches hatte — ließen eine Freude und ein Wohlbehagen aufkommen, was sich auf jeden Besucher übertrug. Und so ist es kein Zufall gewesen, daß mehr als 3400 Besucher diese Ausstellung besichtigten.

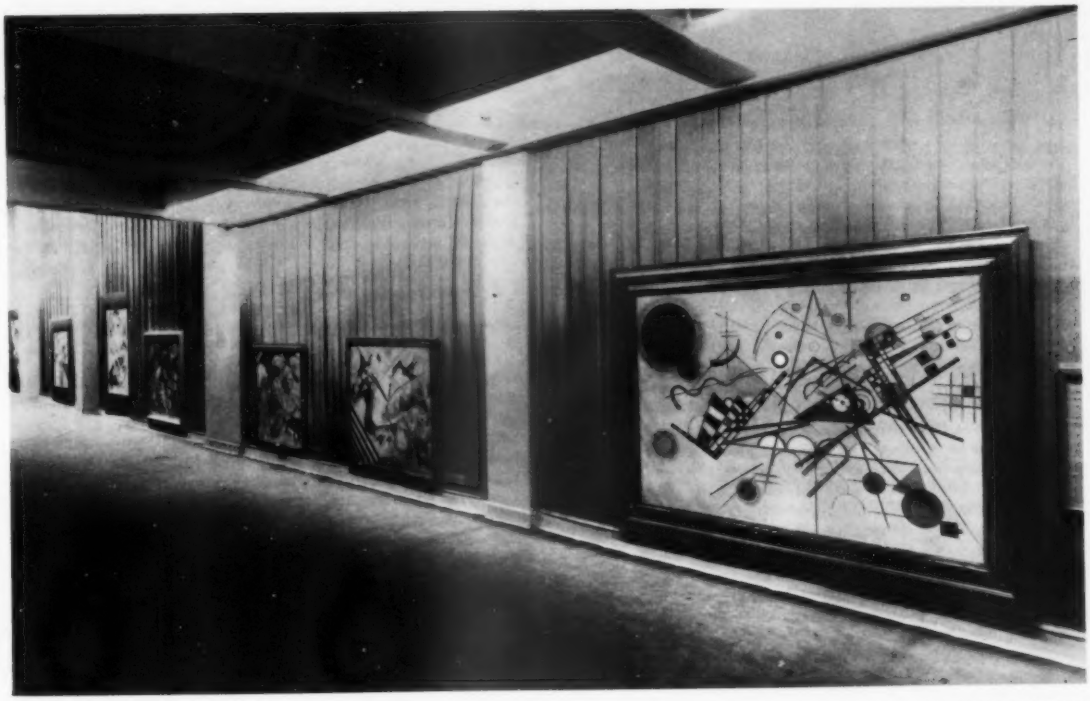
Die Heiterkeit und Freude, die aus den Bildtafeln strömen, die Beherrschung einer picturalen Idee, die überzeugenden Bild-Formate, wobei ein großes Bild wirklich groß ist, die folgerichtige Entwicklung des Schaffenden, die Periode der stillen Bilder mit der großartigen Ökonomie der Mittel und Sparsamkeit, alles voller Poesie, die Abwechslung der farbig brutalen Tafeln mit der grauen Periode — dies alles wurde zum Erlebnis.

Da Vordemberge-Gildewart für das Jubiläum der Firma 15 große Wandbilder (Raumgestaltungen) der Schaufenster geschaffen hatte, so wurden in dieser Ausstellung auch die Maquetten gezeigt. Ein lehrreiches Beispiel, zumal deutlich sichtbar wurde, daß Bild und Wandbild nach den heutigen Erfahrungen und Einsichten eigene Gesetze haben.

O. L.



AUSSTELLUNG L. MOHOLY-NAGY



AUSSTELLUNG W. KANDINSKY

MUSEUM OF NON-OBJEKTIV PAINTING, NEW YORK

ERICH MUELLER-KRAUS LEBEN IM GEMÄUER RELIEF (EICHE) 1948

KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

BILDNERISCHES DENKEN. Zu Werner Haftmanns Buch über Paul Klee. (Prestel Verlag, München.)

Das Buch handelt vom Geistigen in der Kunst und führt sein Vorhaben im engsten Anschluß an die Gestalt und das Werk von Paul Klee durch. Das Buch muß Wort für Wort gelesen werden, und es hat keinen Sinn, dem Leser dieses notwendigerweise ebenso schwierige wie wunderbare Anliegen zu erleichtern. Es sei hier einfach von dem allgemeinen Eindruck des Buches Kenntnis gegeben.

Haftmann entfaltet in zeitlicher Reihenfolge das Wachstum des Werkes von Paul Klee. Die Phasen dieser Entfaltung werden geschaut. Es ist, als stünde ein Botaniker vor dem nie gesehenen Wunder einer Blüte und nähme das Werden der Entfaltung im Zeitlupen-Verfahren auf. Freilich eben: das Wunder nimmt er auf und damit das Geheimnis allen Wachstums überhaupt. So wird das Geheimnis nicht verletzt; die genaue und kühle Schau entstellt das Werk und seine Bedingungen nicht.

Es ist das Seltsame des Buches, daß jede seiner Feststellungen durch die Genauigkeit an Deutsamkeit, an Vielschichtigkeit, an Unterströmung gewinnt.

Die Zitate Klees, die den Meister bitten, selbst das Wort zu ergreifen, sind an den entscheidenden Stellen der Generalstabskarte eingesetzt. Und da gewinnen sie Laut, gewinnen eine Umfänglichkeit, die die ethische Tiefe der Wendung ermißt. Vielleicht hat Klee seine eigenen Worte nie so gehört. Sie werden ihm hier zugetragen und neu angeboten, daß er sie nähme und mit ihnen das geistige Steuer unserer Zeit in die Richtung würfe, die sein Werk eröffnet.

Haftmann verpflanzt den träumenden Tiefsinn Klees, den Klee selbst in die Zucht der bildnerischen Mittel aufgehn ließ, in den klaren Raum der abgelösten Denkbezüge. Wieder entspricht diese Verpflanzung einem Verfahren Paul Klees: die Titelfindung, die bei Klee innigst zum Bilde gehört, geschieht auf Grund einer Verpflanzung; ein Verschiebungseffekt entsteht, und die sich verwebenden Schichten machen sich gegenseitig transparent. „Wege bildne-

rischen Denkens" nennt Haftmann sein Buch im Untertitel. Es sind die Wege Klees und Haftmanns Wege, und es ist eine Art Ebenbürtigkeit in ihnen, die Bild und Denken als Aspekte des Zeitlosen in der genauesten Stunde unserer Zeit bestimmen.

Haftmann zitiert Cézanne: „Es darf keine einzige lockere Masche geben, kein Loch, durch das die Wahrheit entschlüpft". Leises Surren solchen Weberschiffchens ist in diesem Buch ständig vernehmbar, das die Schaubarkeiten mit dem Denkbaren dichtverwebt. Und wenn Haftmann Goethe anführt: „auf höherer Stufe könne man nichts wissen, sondern müsse tun, so wie in einem Spiel wenig zu wissen und alles zu leisten ist," so nennt er damit das, was ihm „Tatdenken" ist: das raumzeitliche Moment der Lineamente und Farbklänge von Klee (Klee sagt: „Die Linie, die Kratzfüße frißt und verdaut") mit genauen, lautenden Worten hinüberzupflanzen auf die mathematische Ebene des Denkbaren.

Bisher hat dies niemand geleistet. Heidegger freilich hat es dem Dichter geleistet. Aber die Bilder: das Betroffenwerden vom harten Gegenüber der Bilder hinüberzuführen in die Welt der Laute! Heidegger stellt im „Ursprung des Kunstwerks" das innerste Anliegen als ein denkendes Lauten vor uns hin. Aber die Individuation des Betroffenwerdens vom bestimmten Gesicht, von dem aus es sich ins Gesetzliche weitet, die Individuation im zeitlichen Werk einer zeitlichen Gestalt ist nicht sein Anliegen. Winckelmann hat den Torso vom Belvedere fast in Sprache verwandelt, aber nicht eigentlich den Torso als wesende Masse, sondern seine eigene reaktive Berührbarkeit. Konrad Fiedler sah ein und hat in Begriffen dargestellt, aber nicht in Äquivalenten lautender Worte. Van Gogh gibt den Widerschein seiner Bilder: unübersehbare Auskunft, aber der konstituierende Vollzug liegt ihm fern. Wölfflin hat in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" ein Neuland schauenden Denkens betreten, aber er wendet sich dem Geschichtlichen zu, weil ihn Materie und Machen nicht betreffen. Worringer hat in „Abstraktion und Einfühlung" ergreifend wahrgenommen und gedacht und ist im Schriftlein „Problematik der Gegenwartskunst" zum gerechtesten Erkenner geworden, aber er bleibt in die Esoterik des Gelehrten gebannt und eigentlich wie ohne Hoffnung.

Klee hat den surrealistischen Aspekt des Wirklichen spiritualisiert, er hat den formalistischen Gehalt des Kubismus poetisiert, er hat den Konstruktivismus Mondrians durchseelt, er hat die Askese des Juan Gris in Heiterkeit umgewandelt. Haftmann folgt dieser unerhört komplexen Spiritualität als wissenschaftlicher Forscher, er sammelt die Aspekte, reinigt sie und umstellt sich mit ihnen und wird unmerklich selbst in den Kristall des aus sich wesenden Raumes hineinverfügt.

Conrad Westpfahl

G. F. HARTLAUB: FRAGEN AN DIE KUNST. Studien zu Grenzproblemen. K. F. Koehler Verlag, Stuttgart, Gln. DM 13.80.

Unter diesem Titel hat G. F. Hartlaub fünfzehn ältere und jüngere, schon anderweitig in Zeitungen und Zeitschriften erschienene Abhandlungen zusammengefaßt; mit dem Vermerk, daß nur solche Arbeiten ausgewählt wurden, „die der Verfasser gern dem Versteck ihres ursprünglichen Erscheinungsortes entreißen und noch einmal zur Diskussion stellen möchte". Wenn manchmal Büchern dieser Art der Makel des Zufälligen oder allzusehr Zusammengesuchten anhaftet, der weite Blick, mit dem hier das einzelne Problem beobachtet und untersucht wird, eint die Verschiedenheit der einzelnen Fragen und Themen. Es ist die umfassende Sicht, der wir so sehr bedürfen; die Sicht, die nicht nur den Zusammenhang aller Künste betont, sondern sich auch nur ungern einer Sonderung alter von moderner Kunst unterwirft. Neben „Das Unbehagen an der modernen Kunst" stellt Hartlaub das „Problem des ‚Verstehens' alter Kunst", neben den „Zynismus als Kunstrichtung" die „Melancholie Caspar Davis Friedrichs". Ohne werten zu wollen, seien als besonders anregende Untersuchungen die Essays „Musik und Plastik bei den Griechen" und „Der ‚Ungläubige' und die christliche Kunst" erwähnt. — Wie man sich auch zu den Ergebnissen der einzelnen Aufsätze stellen mag, dieses Buch ist ein eindringlicher Hinweis mehr auf die Fruchtbarkeit einer Betrachtungsweise, die das einschränkende „Fach" mißachtet. In unserer Zeit weisen auch die Fragen an die Kunst auf die Problematik der Grenzen.

U. C.

GEORG MUCHE: BILDER, FRESKEN, ZEICHNUNGEN. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1950.

Der seit jeher dem Schaffen der Avantgarde verbundene Verlag legt einen hervorragend mit ganzseitigen Wiedergaben, Farb- und Lichtdrucktafeln ausgestatteten, in der Beschränkung vorbildlichen Überblick über das Schaffen des 1895 geborenen, in Krefeld lebenden Malers Georg Muche vor. Unter den Künstlern, die dem Bauhaus verbunden waren, nimmt Muche eine besondere Stellung ein: Die Jahre von 1919—1927, die er dort als Leiter der Webklasse, aber auch mit architektonischen Aufgaben beschäftigt, verbrachte, bedeuten nicht die Erfüllung der künstlerischen Persönlichkeit, sondern nur ein Stadium der Wandlungen, die einander bis heute ablösten. Das für unser Jahrhundert Typische an Muche ist diese Wandlungsfähigkeit, von der der Charakter dennoch nicht aufgehoben wird. Er ist schon in dem frühen Werk der „Badenden" von 1912, vor dem Muche selbst die Namen Marées, Van Gogh, Cézanne als Leitsterne anführt, unverkennbar, ebenso wie in den starkfarbigen „abstrakten" Kompositionen, die in den „Sturm"-Ausstellungen Däublers Aufmerksamkeit erregten, und in den von den französischen Kubisten, von Klee und Kandinsky angeregten Schöpfungen der Bauhauszeit. Es ist höchst reizvoll, an Hand der chronologisch angeordneten Abbildungen zu verfolgen, wie sich aus den ungegenständlichen Schöpfungen seit etwa 1921 wieder organisches Leben entfaltet, zunächst eine phantastisch-giftige Pflanzenwelt, dann — in mehr oder weniger gelungenen Verpuppungen — menschliche Formen, bis um die Mitte der zwanziger Jahre die Fähigkeit, seelische Bewegung in der Sprache der menschlichen Gestalt auszudrücken, zurückgewonnen scheint. Zugleich entstehen sehr kühl-klare, wohlgeordnete Stilleben mit schlichten Gefäßen, die zum Kostbarsten gehören, das Muche geschaffen hat. Seine kühle Farbigkeit bewährt sich auch vorzüglich in den figürlichen Fresken, deren Technik Muche besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat und in denen er einen eigentümlichen Stil entwickelte. Ausdrucksmäßig sind sie seinen minutiös durchgeführten Bleistiftzeichnungen verwandt, deren zauberhafte Feinheit in den Reproduktionen gut spürbar wird. In ihnen darf vielleicht, wenn eine solche Unterscheidung erlaubt ist, Muches originellste Leistung erkannt werden. Namen wie Meyer-Amden und Blake fallen einem angesichts der Blätter aus den 30er Jahren zur Kennzeichnung der Richtung ein; die des letzten Jahrzehnts sind immer eigener in Ausdruck und Beherrschung des Schwarz-Weiß. Ein hohes, gefährliches Raffinement im Technischen offenbart sich doch überall als geisterfüllt. Einen Hauch dieses Geistes vermittelt auch der einleitende Text, den Muche selbst den Bildern vorangestellt hat, namentlich der Monolog „Vor den Trümmern einer Wand" von 1943. Daß Muche auch das Wort in seltener Weise zu Gebote steht, wissen wir aus seinem erfolgreichen Buche „Buon fresco", das der Verlag gleichzeitig neu herausbringt. Wo Muche von seiner eigenen Arbeit spricht, objektiviert sich die Darstellung naturgemäß nicht in gleichem Maße, bleibt aber immer künstlerisch reizvoll. Das warme, überlegen deutende Vorwort von Günther Wasmuth hebt sich davon in glücklichem Kontrast ab.

Wilhelm Boeck

GEORG MUCHE: BUON FRESCO. Briefe aus Italien über Handwerk und Stil der echten Freskomalerei. 2. unveränderte Auflage, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 63 S. und 15 Lichtdrucktafeln, DM 10.—.

Das Buch erregte bereits bei seinem ersten Erscheinen im Jahre 1938 Aufmerksamkeit. Georg Muche, Maler und Pädagoge, von Gropius

1919 ans Bauhaus berufen, später Lehrer an der Breslauer Akademie, dann verfemt und schließlich seit Jahren Lehrer für Textilentwürfe in Krefeld, legt in sieben Briefen die Ergebnisse langjähriger Untersuchungen über die echte Freskenmalerei vor. Diese Briefe sind weder populär gemachte kunsthistorische Untersuchungen, noch eine Anleitung für Wandmaler. Angesichts der großen Freskenmalereien vergangener Jahrhunderte und in kritischer Sichtung aller technischen Möglichkeiten versucht Muche nachzuweisen, daß diese seit Jahrtausenden bekannte Maltechnik immer noch so viel unbekannte Möglichkeiten besitzt, daß sie die Malerei unserer Tage erneuern kann; wenn, und das muß der Autor selbst offen lassen, die modernen Architekten bereit sind, Fresken in ihre Bauten aufzunehmen. Damit ist auch der Kreis derer bezeichnet, denen man das Buch nicht dringend genug empfehlen kann. Darüber hinaus aber wird jeder Freund der Kunst diese in ihrer Form vollendeten und immer lebensvollen Briefe nur mit Gewinn zur Hand nehmen, denn sie bilden eines der seltenen Bücher, die neuen Blick und neue Liebe zu einer strengen und schwer zugänglichen Kunst wecken. U. C.

URBILD DER SEELE. Herausgegeben von Richard Ott. Müller & Kiepenheuer Verlag. Bergen II/Obb.

Kinderzeichnungen sind Urkunden aus den tiefsten Bezirken der Seele, Urbilder, die wir im Lärm der erlernten und angelernten Abbilder leicht zu übersehen geneigt sind. Viele Erwachsene aber sind hellsichtiger geworden, nicht weil ihre Liebe heute größer wäre als die von vorgestern, sondern weil ihnen der Dünkel des Erwachsenseins den Blick nicht mehr so verstellt und die Möglichkeit nimmt die Vollendung des Geschöpfs auf jeder Stufe seines Wachstums zu erkennen. Statt wie früher die Aussagen des Kindes vom Standort des Erwachsenen und der Normalfibel her abzumessen, gelingt es ihnen, sie demütig vom Unermeßlichen her zu begreifen. Und gerade dies ist es, was am meisten an Otts schönem Buch anrührt: die Demut des Wissenden, die ferne Sicht in die creatio continua, die im Kindsein ebenso weise ist wie in der Reife des alternden Weisen, und ebenso vollendet wie im Parthenon, wie in einer Muschel oder in einem Grashalm.
Es sind viele Gedanken und Ausblicke, die abzuwägen und zu vermitteln hier unmöglich ist. In all dem Reichtum an Kenntnissen und Erkenntnissen aber scheint am liebenswürdigsten die stets wache und unmittelbare Berührung mit den Kleinen selbst, die um ihrer selbst willen geliebt werden und deren Aussagen wie wunderbare Liebesbriefe seine Zugeneigtheit und sein Rühmen erwidern. Aus allem geht schließlich hervor, daß nicht die schichtweise Übertragung künstlerischer Kenntnisse und Fähigkeiten die Aufgabe im Kunstunterricht sein kann, sondern dem Kinde in seinem Kindsein zu helfen, die verschütteten Erregtheiten und Bilder aus ihren Tiefen heraufzuführen, das Kind an seiner eigenen Quelle, gleichsam bei den Müttern, wachsen zu lassen.
Die farbigen Wiedergaben machen Otts Werk nicht nur ansehenswert, sondern auch erregend. Es ist nicht damit getan, hier und dort etwa an Nolde, an Klee usw. erinnert zu werden, das sind nur Ausreden des Betrachters, wenn er erschüttert diese Urkunden der Seele zu begreifen versucht. H. W.

LITHUANIAN FOLK ART by J. Baltrushaitis, Ph. D. Herausgegeben von T. J. Vizgirda. 164 Seiten. 256 Illustrationen. München 1948. In englischer Sprache.

Prof. Dr. Jurgis Baltrushaitis, der in Paris wirkende litauische Kunsthistoriker, hat ein gedankenreiches Buch über die litauische Volkskunst verfaßt. In klarer, strenger, „leidenschaftsloser" Sprache gibt er eine Charakterisierung der litauischen Volksarchitektur, der visionären Feldkreuze (die uns wie Blumen des Orients erscheinen), der Kapellen, der Volksplastik, der Volksmalerei, der Volksholzschnitte und des Kunstgewerbes. Viele Zeichnungen und 82 Kunsttafeln illustrieren die Betrachtungen. Die litauische Volkskunst ist im Westen wenig bekannt. Unglaublich jung in ihrer Wirkung auf das menschliche Gefühl, nur scheinbar „primitiv" gegenüber einer zivilisierten Formung, ist das Schaffen der schlichten litauischen Volkskünstler zeitlos und unverwüstlich in ihrer künstlerischen Substanz. Mit elementarer Gewalt, ohne an irgendwelche Vorbilder zu denken, schufen die litauischen Künstler aus reinem Herzen unzählige religiöse und profane Werke, wobei oft eine heidnische Atmosphäre ihre Welt durchweht. An dem Widerstande des Kunstmittels entzündet sich die schaffende Kraft des Geistes, im Ringen mit ihm entsteht das Kunstwerk. Je roher das Material ist, desto inniger erglüht der Geist, um ihm das Bild, das ihn erfüllt, einzuprägen. Die Form ist an sich unerbittlich konkret, aber hinter dieser Form steckt, ebenso wie in der transzendentalen Kunst Asiens und Afrikas, der uralte litauische Hang zum Abstrakten. Die Dinge öffnen sich bis auf den Grund und zeigen sich in ihrer ganzen Fragwürdigkeit. Aleksis Rannit

MAX BILL: MODERNE SCHWEIZER ARCHITEKTUR 1925—1945. Verlag Karl Werner, Basel 1949.

Diese Veröffentlichung von internationaler Bedeutung mit dreisprachigem Text (Deutsch, Französisch, Englisch) ist eine völlige Neugestaltung der längst vergriffenen Erstausgabe von 1938, von der durch die Ungunst der Zeit nur 10 Lieferungen (I. und II. Teil) erschienen waren. Die Beispiele der Erstausgabe hatte ein Komitee zusammengestellt, in dessen Namen Georg Schmidt in Basel das auch in die Neuausgabe herübergenommene Geleitwort schrieb. Alleiniger Verfasser der jetzigen Ausgabe ist Max Bill in Zürich, der nach dem Grundsatz, daß ausschließlich wahrhaft moderne Bauten aufzunehmen seien, eine Auswahl unter den früher gebrachten Beispielen traf, sie überarbeitete und durch weitere Beispiele aus den Jahren 1939—45 ergänzte. Er war der Berufene für solchen Überblick: Selbst Architekt, ist Bill zugleich einer der vielseitigsten Künstler seines Heimatlandes, ist Maler, Plastiker, Typograph, Schriftsteller und, was hier das Wichtigste ist, ein völlig kompromißloser Geist auf allen Gebieten seines praktischen und theoretischen Wirkens. Die Schweiz darf stolz sein auf diesen Rechenschaftsbericht über ihr architektonisches Schaffen der jüngsten Zeit. Seit dem 3. Jahrzehnt nach 1900 stehen die meisten ihrer Architekten von Ruf auf dem Boden des „Neuen Bauens", das jeden Eklektizismus samt dem „Heimatstil" überwunden hat, jeden Bau aus den Gegebenheiten des Zwecks wie der landschaftlichen Umgebung gestaltet, sämtliche verfügbaren Baustoffe und Konstruktionsweisen nutzt und sich ganz in den Dienst der kulturellen und materiellen Bedürfnisse der Gegenwart wie der überschaubaren Zukunft stellt. Die stete, auch während des zweiten Weltkriegs unbehinderte Verbindung mit dem Neuen Bauen in Europa und Amerika kam ihr dabei sehr zu statten. Doch ist ihr Beitrag ein selbständiger, der demokratischen Grundeinstellung der Schweiz und der Besonderheit ihrer Landschaft entwachsener. Hochentwickeltes technisches Vermögen, konstruktive Klarheit und Schlichtheit sind Merkmale des Schweizer Neuen Bauens, dessen Ziel nach einem Wort Bills eine „soziale Kunst" ist. Die „Moderne Schweizer Architektur 1925—45" ist kein Buch im herkömmlichen Sinn. In einem Kasten ruhen, lose geschichtet, ihre fünf übersichtlich geschiedenen Abteilungen Bauten der „Arbeit", des „Verkehrs", des „Wohnens", der „Erholung", der „Bildung und Erholung". Jedem Bau ist eine einzeln herausnehmbare Abhandlung von zwei bis sechs Seiten eingeräumt, die in mustergültiger Typographie alles Wesentliche über ihn aussagt: Außen- und Innenansichten, Grundrisse sowie in knapp formuliertem Text Konstruktion, Baukosten und Disposition der Räume. In den fünf Abteilungen sind die führenden Architekten der Schweiz vertreten. Aus der älteren Generation Karl Moser, Salvisberg, Maillart, der geniale Schöpfer von Ingenieurbauten, die alle drei nicht mehr unter den Lebenden weilen; aus der jüngeren Alfred Roth, Haefeli, Werner Moser, Steiger, Fischli,

Hubacher, Senn, um nur einige herauszugreifen. Keine Bauaufgabe fehlt, und jede erscheint aus dem Geist der Gegenwart gelöst. Die Veröffentlichung Max Bills ist eine Fundgrube für jeden, der sich als schaffender Architekt, als Bauherr oder als Freund der Kunst mit den Problemen des Neuen Bauens auseinandersetzen will und wird gewiß auch in Deutschland die verdiente Beachtung finden.

Hans Hildebrandt

DREI NEUE WÖRTERBÜCHER DER KUNST

Als 165. Band der bekannten Krönerschen Taschenausgabe erschien in dritter, erweiterter Auflage das „Wörterbuch der Kunst" von Johannes Jahn (Gln. DM 13.50). Den Expressionisten und Wegbereitern der modernen Kunst, auf deren Behandlung man in der vorigen Auflage zur Vermeidung der damals vorgeschriebenen Diffamierung ihres Schaffens lieber verzichtet hatte, versuchte man nun den ihnen gebührenden Platz einzuräumen. Bedauerlicherweise findet dennoch eine so wichtige Künstlergruppe wie die „Fauves" keine Erwähnung, und auch die führenden französischen Maler des Kubismus, Picasso ausgenommen, sind nicht unter Stichworten zu finden. Wie sie, müssen sich auch die früheren Mitglieder der Dresdener „Brücke" mit summarischer Namensnennung zufriedengeben. Feininger und Beckmann lassen sich überhaupt nicht finden, und auch die Institution „Bauhaus" ist ungenannt, von einer Erwähnung unter Stichwort „Paul Klee" abgesehen. — Von diesen Mängeln abgesehen, gibt das Buch unter mehr als 3000 Stichworten möglichst erschöpfend Auskunft über alle Gebiete der bildenden Kunst von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Wo erforderlich, erläutern Zeichnungen die Fachausdrücke. Die auf den neuesten Stand gebrachten Literaturhinweise ermöglichen ein schnelles Auffinden der wichtigsten Arbeiten über die jeweiligen Gebiete. — Ein schon bewährtes, in seiner neuen Auflage wohl unser bestes und modernstes „handliches" Handbuch für alle, die sich mit der bildenden Kunst beschäftigen.

Das in Ferdinand Dümmlers Verlag, Bonn, erschienene „Bildwörterbuch der Kunst" von Heinrich Lützeler ist eine Neuerscheinung (Gln. DM 9.80). Es beschränkt sich bewußt auf die Erklärung der Fachausdrücke im Bereich der bildenden Künste und des Kunsthandwerks. Ohne besondere Berücksichtigung der historischen Entwicklung und ohne bibliographischen Apparat werden über 2000 Stichworte so knapp wie möglich erläutert. Der Schwerpunkt liegt dabei, wie schon der Buchtitel sagt, auf der zugehörigen Zeichnung. Das ohne allen Ballast und in seiner Art sehr sorgfältig zusammengestellte und ausgestattete Buch wird allen Freunden der Kunst bei der Lektüre und auf Reisen eine willkommene Hilfe sein.

Paul Flechter: „Kleines Wörterbuch für Kunstgespräche" (Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1951, Gln. DM 9.—), ein Pendant zu seinem bekannten „Kleinen Wörterbuch für literarische Gespräche", beschränkt sich auf 82 Stichworte, von denen die Mehrzahl feuilletonistisch behandelt werden. Von irgendeiner Systematik ist nicht die Rede, das Buch dient nicht so sehr zum Nachschlagen, sondern zum (allerdings belehrenden) Amüsement des Lesers. U. C.

LANDSCHAFT ZUM LEBEN (landscape for living) heißt ein soeben in den USA. erschienenes Buch von Garret Eckbo (a architectural record book with Duell, Sloan & Pearse).

NEUE GÄRTEN betitelt Otto Valentien sein im Otto Maier Verlag, erschienenes Gartenbuch.

Den Hinweis auf diese beiden Neuerscheinungen in die Buchbesprechungen dieses, der abstrakten Kunst gewidmeten Heftes einzufügen, mag unpassend erscheinen. Aber was anderes ist Gartengestaltung — soweit wir sie auch zurückverfolgen in der Geschichte — als ein „Bauen mit der Natur", mit Baum, Kraut und Stein, mit ihren Formen, Farben und Materialien? Gartenbau, das Gestalten des scheinbar „nutzlosen" Gartens ist ein Zeichen für jene wichtige Wende im Dasein der Völker und Kulturen, an der aus dem passiven „Sich-heimisch-machen" in der Natur ein aktives „Heimischmachen" der Natur wird. Gartengestaltung vermag „abstrakte Kunst" im besten Sinne zu sein. Sie ist da gut (in gleicher Weise wie die Kunst), wo nicht als erstes zu fragen ist: wie sah das, wovon abstrahiert wurde, wie sah die unberührte Landschaft aus? Sondern: wo Maß und Art der Abstraktion als lebensvoll und selbstverständlich einleuchten.

Das unterscheidet auch die Bücher von Eckbo und Valentien. Eckbos Gärten sind gefaßte, in sich geschlossene Gebilde, sind Garten-Stücke, denen der weite Atem einer „Umgebung" fehlt. Sie sind Nachfahren des römischen Peristyls, sind eigentlich Garten-Zimmer. Die Polarität Haus-Garten ist weitgehend aufgehoben, wenn auch nicht verschwiegen sei, daß Eckbo eine Menge interessanter Lösungen bringt, auch für den, der sich, aufs Ganze gesehen, mit dieser Gartenarchitektur nicht befreunden kann. — Otto Valentiens kapriziöse Gartenzeichnungen lassen schon äußerlich alle Unterschiede zu den Entwürfen des Amerikaners erkennen. Valentiens Gärten sind ein „Spiel ums Haus". Sie sind im eigentlichen Sinne Landschaft geblieben und niemand denkt an die gestaltende Hand und das Reißbrett. Keiner wird sagen: welch gute Idee, sondern: welch schöner Garten! Wenn das Buch auch nichts unbedingt Neues bringt — was will man: es erfreut ob der Sauberkeit, mit der hier das Problem Garten angegangen ist. Und für die Ultramodernen: es ist nicht einzusehen, warum nicht auch in einem Valentienschen Garten abstrakte Skulpturen einen herrlichen Platz finden sollten. Gerade dort müßten sie erweisen, was sie sind. U. C.

ALTATTISCHES VASENBILD

KARL KÜBLER: ALTATTISCHE MALEREI. 33 S. Text, 50 S. Abb., Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1950, DM 14.—.

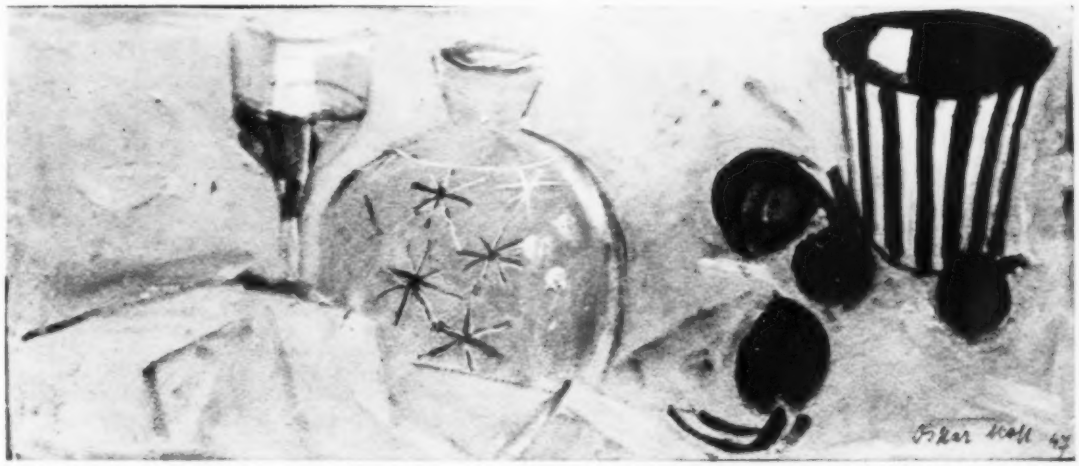
Wenn die Kunst der letzten Jahrzehnte wirklich nichts anderes wäre als die, wie man vielerorts sagt, letzte krampfartige Verirrung einer Spätkunst, ein Verdienst wird ihr unbenommen bleiben: sie hat, selbst nach den Fundamenten künstlerischen Schaffens suchend, unsere Augen geöffnet für frühe und früheste Kunst. Was ehedem einer Reihe von Spezialwissenschaften und Kennern vorbehalten war: die künstlerischen Äußerungen der prähistorischen Kulturen, der Primitiven und der Frühstufen europäischer Kunstepochen, das hat modernes Kunstschaffen durch seine eigenen Fragestellungen zu ganz allgemeiner ästhetischer Wertschätzung gebracht. Es waren Fragen der modernen Kunst, die den Forschungen des Archäologen und

Unter dem Titel „Tag und Nacht" legt der junge Erich Weyers eine Mappe farbiger Original-Graphik (Metalldrucke) vor. Mit dem oben abgebildeten Blatt „Rohrkolben" möchten wir die Aufmerksamkeit unserer Leser auf diesen begabten Nachwuchskünstler lenken. Die Bekanntschaft mit diesem Künstler verdanken wir der Galerie Günther Franke, München, die das Werk Weyers betreut.

Das Blatt stammt aus der Mappe „Treize Planches de Cornélia", die farbige Original-Graphik von Cornelia Forster (geb. 1906) enthält. Die Schweizer Künstlerin arbeitet seit 1947 mit Jean Lurcat zusammen. Ihre schlichten, und dabei ganz besonders reizvollen, in Zeichnung und Farbe hervorstechend sicheren Arbeiten verdienen die besondere Aufmerksamkeit aller Freunde der modernen Graphik.

Kunsthistorikers jene hohe Aktualität verliehen, sobald sich diese den Anfängen von Kunst in den verschiedenen Kulturkreisen zuwandten. Die Abwendung vom Reifen und Überreifen zugunsten des Noch-nicht-reifen stellt heute ein so durchgängiges Phänomen in der Kunstanschauung unseres Jahrhunderts dar, daß sich kaum ein besserer Beleg für eine immer noch vorhandene Verflechtung von Zeitgeschmack, Kunst und Wissenschaft von der Kunst finden läßt. Die in der Reflexion geborene These vom „Verlust der Mitte", die unsere künstlerische Situation umschreiben will, ist längst mit jener radikalen Wendung des Blicks beantwortet, die Künstler wie Kunstwissenschaftler, Sammler wie Liebhaber seit Beginn unseres Jahrhunderts vornahmen. Der Blick geht auf den „Gewinn der Mitte". Um den Gewinn der Mitte kreist Karl Kübler neue Untersuchung über die altattische Vasenmalerei des 8. und 7. Jahrhunderts vor Chr. Und man darf sagen: sie tut es sehr unmittelbar. Wir erleben die Kunst Attikas — Jahrhunderte vor ihrem glänzenden Aufstieg — als Kunst einer Provinz und noch ohne Bedeutung neben den gleichzeitigen blühenden Kunstzentren der ionischen Inseln und Korinth. Die Funde sind vergleichsweise spärlich, und die Wirkung dieser altattischen Malerei nach außen ist kaum nachweisbar. Die Entwicklung dieser Kunst erscheint als ein fast interner Prozeß und gibt das Recht, das Bild der altattischen Malerei aus dem verwirrend reichen Hintergrund der gleichzeitigen Vasenmalerei herauszuzeichnen. Losgelöst von ihm, kann sich uns eindringlicher darstellen, mit welcher Leidenschaft der altattische Maler seiner Empfindungswelt und seiner Gesichte Herr zu werden versucht. Es wird zum bangenden Schauspiel, wie diese frühen Griechen mit ihrer Neigung zum schweifend Unbegrenzten, zum Übersteigerten und Maßlosen den Gesetzen der künstlerischen Form, den Gesetzen der Fläche, des Materials und Werkzeuges begegnen — wie in dieser ersten Begegnung schon der Keim gelegt wird zu einer der frühgriechischen Kunst bis dahin fremden Sammlung und Verlebendigung der Figur. „Der Ganzheit des Umrisses verbindet sich die Erfassung der Gestalt gleichsam von innen her. Die Glieder sind nicht mehr als bloße Zutat und Zeichen einer Handlung von außen angefügt, ihre Bewegung wird wie aus einer neu entdeckten Lebensmitte von innen her gelenkt. An Stelle der nur aus dem Gedanklichen gewonnenen zusammengesetzten Gestalt tritt deren mit den Sinnen wahrgenommener, einheitlich gewachsener Organismus. Der Blick öffnet sich der lebendigen Welt." Wunderbare Zeichen für Mensch, Tier und Pflanze umlaufen das Vasenrund. Mit aller Frische und Unbekümmertheit einer ersten Äußerung füllen die Maler die Gefäßzonen mit Gestalten, die Zwischenräume mit eingestreuter Ornamentik. Bis diese Ornamentik mitzuleben beginnt mit den Figuren der Friese, bis sich plötzlich eine Mitte findet, ein Zentrum, von dem her sich eine Gestalt oder Gruppe über die ganze Wandung des Gefäßes breitet, alle mit der Vasenform gesetzten Grenzen mißachtend. Noch im Überschwang solcher Freiheit aber erfährt der Maler das Wunder allseitiger Beschränkung, den Rahmen. Und „die Grenzenlosigkeit des 7. Jahrhunderts verengt sich gleichermaßen nach Inhalt und Gestalt, der Mensch, der nun in die Mitte rückt, führt in eine ausgemessenere, begreiflichere, darum nicht weniger bestürzende Welt." Es ist die Welt, aus der heraus uns die erste Großplastik attischer Herkunft entgegentritt.

Bestürzend ist diese altattische Malerei für den, der liebevoll den Linien und Flächen auf den zum Teil nur in Scherben erhaltenen Gefäßen nachzugehen vermag, die uns das Buch in sorgfältigen und dem Text vorbildlich zugeordneten Abbildungen nahebringt. Aufmerksam will auch der begleitende Text gelesen sein, mit dem Karl Kübler in knappster, aber immer prägnant und streng sachlich bleibender Weise die Entwicklung der altattischen Malerei nachzeichnet. Das Buch schenkt dem Laien die Freude eines tätigen Eindringens in ein ihm vielleicht noch fremdes Kunstgebiet, zu weiterem Studium dieser verborgenen Schätze anreizend; dem Fachmann die bisher wohl vollständigste Darstellung eines Denkmälerkreises und die Bekanntschaft mit einer Anzahl zum ersten Male veröffentlichter Funde. Allen Verfechtern der abstrakten Malerei aber eine nicht nach Stunden zu zählende Begeisterung. U. C.



OSKAR MOLL STILLEBEN

IN MEMORIAM

OSKAR MOLL

Nachdem die beiden kunstverwandten und befreundeten Maler, der in Nizza lebende Franzose Henri Matisse im Dezember 1949 seinen achtzigsten und der im Tessin lebende Pfälzer Hans Purrmann am 10. April 1950 seinen siebzigsten Geburtstag in rüstigem Schaffen feiern konnten, jährte sich am 21. Juli 1950 zum 75. Male der Geburtstag des mit den beiden Genannten künstlerisch und menschlich eng verbunden gewesenen Malers Oskar Moll, der 1947 gestorben ist.

Am 21. 7. 1875 in Brieg in Schlesien geboren einer sehr wohlhabenden Lederfabrikantenfamilie entstammend und daher in der Lage, sein Leben ohne Kümmernisse und Sorgen ganz nach Eigenwunsch und Wahl zu formen, wandelte er sich in jungen Jahren vom Chemiker zum Maler, studierte bei Lovis Corinth und begründete zusammen mit seiner junonischen Gattin (Grete Moll, geb. Häffner, Grafikerin und Bildnerin, Schülerin von Maillol), Hans Purrmann, Will Blair Bruce, Gertrud Stein und anderen ab 1907/08 in Paris die Matisse-Schule. Alljährlich verbrachte Oskar Moll einige Zeit dort im Künstlerkreise des Café du Dôme, die Winter meist auf Korsika oder an der Riviera, die Frühjahre gern in Südtirol (Lana bei Meran), die Sommer im oberbayerischen Vorgebirge. Als Malerei- und Lebenskünstler und beschaulicher Forellenangler weilte er ebensogern im lieblichen Ebersberg-Grafinger Voralpengebiet.

Seit 1919 Professor an der staatlichen Kunstakademie in Breslau, war er deren Direktor von 1925 bis 1933/34. Seine Kunst befruchtete sich zwanglos und sozusagen genießerisch wie die aus buntem Blütenreichtum Honig saugende Biene an derjenigen von Matisse. Picasso, Braque, Maillol, Renoir, Sisley, Manet, Monet, Cézanne, van Gogh, Gauguin und hervorragender Deutscher, wobei er nie seinen ureigenen Malerweg verlor. Seine Kunst kennzeichnet sich durch Verzicht auf überflüssige Details bis zur Abstrahierung. Was er suchte, war Harmonie; die Harmonie fast rein nebeneinander gesetzter Farben (infolge Molls chemisch-technischer Begabung, die ihn auch kochkünstlerisch zum schmunzelnden Feinschmecker machte).

Der liebenswerte Mensch und Künstler wird jedem, der ihn persönlich kannte und sein Werk liebt, unvergeßlich bleiben. D.J.F.K.

KURT SCHWITTERS

Vor fast drei Jahren (1948) starb der Erfinder der „Merz"-Kunst Kurt Schwitters (geb. am 20. Juni 1887 in Hannover). Er starb als Emigrant in England, wo er seinen kargen Lebensunterhalt verdiente, indem er Porträts nach akademischen Rezepten anfertigte — nicht umsonst hatte er ja auf der Dresdener Akademie bei Bantzer, Kuehl und Hegenbarth die Technik der Malerei erlernt. (Der Verfasser dieser Notiz erinnert sich an ein „Stilleben mit Abendmahlskelch", das Schwitters im Malsaal Bantzer gepinselt hatte — ein braves Stück Malerei, das jeder sächsische Pastor gerne in seiner guten Stube aufgehängt hätte.) Sein letztes „Werk" in England war das Porträt einer mittelständischen Dame gewesen, die erst nach Beendigung der Arbeit nach dem Preis fragte und, als der Künstler 50 Guineas verlangte, empört erklärte, sie habe nie mit einem höheren Preis als 10 Guineas gerechnet. Die Aufregung über diese Sache soll den plötzlichen Tod des Malers verschuldet haben.

In der Heimat verfehmt, ging Schwitters 1935 nach Norwegen und von dort 1939 nach England. Was er während des englischen Exils an experimenteller Kunst geschaffen hatte, zeigte im Frühjahr vorigen Jahres eine Ausstellung der London Gallery, die 31 Werke aus seinen letzten Arbeitsjahren umfaßte: hauptsächlich Klebebilder aus Zeitungs-, Papier- und Materialausschnitten, ferner fünf „Reliefs", zwei große Holzkonstruktionen und schließlich eine Skulptur. „Das Material ist so unwesentlich wie ich selbst", schrieb Kurt Schwitters. „Wesentlich ist das Formen. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material, wenn es das Bild verlangt. Indem ich verschiedenartige Materialien gegeneinander abstimme, habe ich gegenüber der nur-Ölmalerei ein Plus, da ich außer Farbe gegen Farbe, Linie gegen Linie, Form gegen Form usw. noch Material gegen Material, etwa Holz gegen Sackleinen werte. Ich nenne die Weltanschauung, aus der diese Art Kunstgestaltung wurde, „Merz". „Merz" ist eine Spielart von Dada. Schwitters stand in freundschaftlicher Beziehung zu den „Kern-Dadaisten" Arp, Picabia, Ribemont-Déssaignes und Archipenko, distanzierte sich jedoch nachdrücklich von dem politisch orientierten kommunistischen „Hülsendadaismus", der sich unter Hülsenbeck von dem ursprünglichen Dadaismus abgespalten hatte. L.Z.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Der Beitrag „Das Schicksal der abstrakten Kunst in Rußland" ist mit freundlicher Genehmigung des Verfassers dem 3. Band seiner Erinnerungen „Vergangenes und Unvergängliches — Aus meinem Leben" entnommen. Die drei Bände — sie gehören zu den besten und aktuellsten Autobiographien der letzten Jahre — erschienen im Kösel Verlag München. Fedor Stepun sei an dieser Stelle unser Dank ausgesprochen.
Weitgehende Unterstützung bei den Vorarbeiten für das vorliegende Heft danken wir der Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York, und der Galerie Louis Carré, Paris. Beide Galerien stellten uns reiches Abbildungsmaterial zur Verfügung. Auf die graphisch hervorragend gestalteten Kataloge der Galerien möchten wir besonders hinweisen.

*

Die Veranstalter des Wettbewerbs „Farbige Graphik", zu dem die Einsendungen bis zum 1. Juni an die Kestner-Gesellschaft Hannover zu richten sind, bitten die Teilnehmer jeweils nur einen Druck der betreffenden graphischen Arbeiten einzusenden. Zwischen der Entscheidung der Jury und der Eröffnung der verschiedenen Ausstellungen wird genug Zeit bleiben, die erforderliche Auflage zu drucken. Die Einsendung an die verschiedenen ausstellenden Museen und Kunstvereine, deren Zahl sich noch vermehrt hat, wird von den Künstlern unmittelbar, nicht von der Kestner-Gesellschaft durchgeführt werden.

*

Zur Farbtafel von E. W. Nay. Der Künstler macht uns darauf aufmerksam, daß der Titel nicht von ihm stammt.

*

PERSONALIA

Fritz Wichert starb im Januar des Jahres im Alter von 73 Jahren in Kampen auf Sylt. Wichert hat sich, seit man ihn mit 32 Jahren zum Direktor der Mannheimer Kunsthalle berief, als Museumsleiter einen Namen gemacht. Unvergessen bleiben auch seine kunstpädagogischen Bemühungen, die wesentlich zum Aufschwung und zur Reform des Kunstunterrichtes in Deutschland beitrugen. Nach dem ersten Weltkrieg war Wichert Leiter des Kunstgewerbemuseums der Stadt Frankfurt und Landeskonservator von Hessen-Nassau. 1932 wurde ihm die Goethemedaille des Freien Deutschen Hochstifts verliehen.

Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer beging am 13. Januar 1951 seinen 70. Geburtstag. Zuletzt war er Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Halle. Er ist vor einiger Zeit aus Halle nach München geflüchtet unter Zurücklassung seiner Habe. Seine 1908 veröffentlichte Schrift „Abstraktion und Einfühlung" erreichte große Bedeutung für die Theorie der abstrakten Kunst. Aus dem Geiste des Expressionismus sind seine „Formprobleme der Gotik" (1911) erschienen. 1948 veröffentlichte er im R. Piper & Co. Verlag, München, eine Broschüre „Zur Problematik der Gegenwartskunst".

Georg Swarzensky beging am 11. Januar in Boston (USA.) seinen 75. Geburtstag. Er gehört neben Bode, Lichtwark und Wichert zu den bedeutendsten deutschen Museumsleitern. 1906 übernahm er die Direktion des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt. 1928 wurde er Generaldirektor der Frankfurter Museen. 1933 wurde er seines Postens enthoben. 1937 emigrierte er nach den Vereinigten Staaten, wo er seit 1938 eine Abteilung des Bostoner Museums leitet.

Fernand Léger wurde im Februar 70 Jahre alt. Er schloß sich 1910 Picasso und Braque an und gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des Kubismus, in den er, überwältigt von den Erlebnissen des ersten Weltkrieges, auch die Maschine miteinbezieht. Obwohl er sich ab 1923 von seinem „Röhren-Kubismus" löst, hat er sich in seinen großen Wandbildern immer der kühlen Präzision der Technik verpflichtet gefühlt. Der Maler, der auf Seite 16 selbst das Wort hat, lebt in Paris.

Prof. Hans Jantzen verabschiedete sich mit einem Vortrag über „Tradition und Stil in der abendländischen Kunst" als Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität München. Der nun bald 70jährige Gelehrte wurde 1935 nach München berufen, nachdem er zuvor in Freiburg/Br. und Frankfurt als Ordinarius tätig gewesen war.

Oskar Kokoschka wird in einem Seminar für Malerei und Bildhauerei, das in Salzburg von privater Seite gegründet werden soll, die Malklasse leiten.

Dr. Eberhard Hanfstaengl, der Generaldirektor der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, feierte am 10. Februar seinen 65. Geburtstag. Er übernahm in den zwanziger Jahren die Direktion der Städtischen Gemäldegalerie in München und war anschließend Generaldirektor der Nationalgalerie in Berlin, bis die Kunstpolitik des Dritten Reiches seinem Wirken ein Ende bereitete. Nach dem Krieg nach München zurückgekehrt, übernahm er sein jetziges Amt in München. Aus den großartigen Beständen der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen stellte er in den vergangenen Jahren die aufsehenerregenden Ausstellungen für London, Amsterdam, Brüssel, Paris und Bern zusammen. Auf der Biennale 1950 in Venedig leitete Hanfstaengl die deutsche Abteilung.

Ludwig Justi wurde aus Anlaß seines 50jährigen Jubiläums im Dienste der Staatlichen Museen in Berlin der Ehrendoktor der Humboldt-Universität verliehen.

Hugo Borst, der bekannte Kunstfreund und -sammler, wurde 70 Jahre alt. Erst kürzlich stellte er in selbstloser Weise sein Haus Sonnenhalde am Gähkopf den Kunst- und Bücherfreunden der Stadt Stuttgart zur Verfügung. Seine Kunstsammlung umfaßt 500 Gemälde und 100 Plastiken, seine bibliophile Sammlung 8000 Werke der deutschen Kulturgeschichte seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die an seinem Haus im Bau befindlichen Räume werden nahezu so groß sein wie die früheren Ausstellungsräume des Württ. Kunstvereins am Schloßplatz. Auch der schöne Garten und ein Vortragssaal mit über 100 Sitzplätzen sollen den kunstliebenden Stuttgarter Freunden offenstehen.

Prof. Willi Baumeister wurde zum Ehrenmitglied der Saarländischen Sezession ernannt.

*

Mao Tse-tung contra Schmidt-Rottluff. Neue Aquarelle von Karl Schmidt-Rottluff wurden in einer Dresdener Kunsthandlung ausgestellt. Das Landesorgan der sächsischen SED, „Sächsische Zeitung", das Schmidt-Rottluff als einen „typischen Vertreter der vom Volke isolierten Künstler" bezeichnet, zählt seine Bilder zu der Sorte von Werken, von denen Mao Tse-tung gesagt habe: „Es gibt Werke, die um ihrer selbst willen da sind. Ihre Verbreitung zu unterstützen und für sie Propaganda zu machen, wäre eine Beleidigung der Allgemeinheit."

Picasso und die sorgsamen Hände. „Die werktätigen Menschen aller Länder erreichte die immer komplizierter werdende Kunst Picassos erst wieder, als er das Symbol der Weltfriedensbewegung

HALSSCHMUCK NEUGUINEA

TIKI MARQUESAS-I.

schuf. Menschen, die vorher nie seinen Namen gehört hatten, kleben die ‚Picasso-Taube' mit sorgsamen Händen an ihren Arbeitsplatz, kleben ihr Bild an die Zäune und Mauern ihrer Städte. Das Bild der Taube haben alle verstanden." (Neues Deutschland 31. 1. 1951).

Zeichen der Zeit. Die Bronzeplastik „Die große Sitzende" von Georg Kolbe war im Dezember 1950 aus dem Vorgarten des Georg-Kolbe-Museums in Westberlin gestohlen worden. Die beiden Diebe konnten eine Woche später festgenommen werden. Die Statue war aber bereits von den Dieben zerschlagen worden, die das Metall verkaufen wollten. Der Kunstwert der Statue wird auf 10000 DM geschätzt.

Neonlicht frißt Farben! warnte die Generaldirektion der Schönen Künste in Rom alle italienischen Museen. Eingehende Untersuchungen hätten ergeben, daß die fluoreszierenden Röhren die Bilder — Fresken, Öl- und Temperabilder — gefährden, da ihr Licht die Farben aufzehre. Die bereits angerichteten Schäden seien erheblich.

Nun ziehen sie wieder in neue Notunterkünfte: die vielen tausend Kunstwerke des Wallraff-Richartz-Museums, des Römisch-Germanischen Museums uns des Schnütgen-Museums in Köln. In ihre bisherige Unterkunft zieht das „Bundeszentralamt für Warenverkehr". Damit ist endlich die innere Verbindung zwischen Kunst und Wirtschaft wiederhergestellt; Gemäldegalerie und Schnütgen-Museum suchen die Imbert-Generatoren-Werke auf, wenigstens zum Teil. Daß der andere Teil ins „Haus der rheinischen Heimat" ziehen will, ist reaktionär. Es lebe Düsseldorf, das sich 200 Gemälde auslieh, um sie den Kölnern in Düsseldorf zu zeigen!

„Neue Kunst — Neues Sehen" heißt ein Film von Dr. Ottmar Domnick, Stuttgart, der im Herzog-Verleih herauskommt und in geschickter Weise den Laien an die abstrakte Kunst heranführt.

Salvadore Dali filmt im nächsten Sommer in Spanien. Der Maler, der sich nun auch dem Film widmen will, hat für seinen Film die bekannte italienische Filmschauspielerin Anna Magnani verpflichtet.

Auf dem Kongreß für Internationale Wissenschaftsgeschichte, der in Bremen vom 23. bis 26. April d.J. stattfindet, wird Prof. Dagobert Frey (Wien) einen Vortrag „Zur Geschichte der Kunstwissenschaft" halten. Noch nicht fest steht das Referat über Probleme und Aufgaben des Instituts Warburg, das Wittkower oder Bing halten sollen.

Der Verband deutscher Kunsthistoriker beabsichtigt, seine Jahreskonferenz 1951 in Berlin abzuhalten.

Die Internationale Vereinigung der Kunstkritiker hält ihren Jahreskongreß diesmal in Amsterdam und Den Haag (3.-10. Juni 1951).

Deutscher Künstlerbund und Deutsche Kunstausstellung. Der Ende 1950 neu konstituierte „Deutsche Künstlerbund" hat noch acht namhafte Künstler in seinen erweiterten Vorstand gewählt: die Maler Willi Baumeister, Karl Caspar, Werner Gilles, Erich Heckel, Karl Kluth und die Bildhauer Gerhard Marcks und Ewald Mataré. Der Bund fordert seine Mitglieder auf, zur „Deutschen Kunstausstellung" in Berlin vom 1. 8. bis 1. 10. je vier Arbeiten einzusenden.

JOHANNA SCHÜTZ-WOLFF KREUZTRÄGER

Ein oberschwäbischer Kulturpreis in Höhe von 15000 DM soll alljährlich bildenden Künstlern zwischen Donau, Bodensee und Alpen für Werke aus diesem Kulturkreis verliehen werden.

Einen Wettbewerb für Maler und Bildhauer im Alter von 20 bis 30 Jahren hat der niedersächsische Kultusminister ausgeschrieben. Es sind fünf Preise in Höhe von insgesamt 4500 DM vorgesehen.

Bei der Verteilung der **Österreichischen Staatspreise für 1950** erhielt Dr. Josef Hoffmann, der Gründer der Wiener Werkstätten, einen ersten Preis.

Der Negus prämiiert zwei Stuttgarter Architekten. Die beiden Stuttgarter Architekten Hugo Brunner und Hermann Kieß erhielten bei dem Wettbewerb für den Entwurf des neuen Palastes, den der Negus Haile Selassi erbauen will, den 1. Preis für ihren Entwurf.

Der Münchner Kunstpreis 1950 wurde vom Stadtrat einstimmig an den Maler Willi Geiger und den Bildhauer Hans Wimmer verliehen. Preisträger für Literatur und für Musik sind die in Paris lebende Schriftstellerin Annette Kolb und Prof. Karl Höller.

Battista Tiepolo. Vom 3. Juni bis 7. Oktober 1951 veranstaltet die Stadt Venedig eine große Ausstellung des Künstlers.

Eine große Münchner Gedächtnisausstellung für Max Beckmann veranstalten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Juni und Juli 1951. Die Ausstellung soll die Hauptwerke des Malers aus deutschem, holländischem und amerikanischem Privatbesitz vereinigen und einen Überblick über das Lebenswerk des Malers geben.

120 Meisterwerke der Berliner Museen von Cranach, Dürer, Hals, Rembrandt, van Leyden, Memling, van Eyck, van Dyck u. a. werden im „Petit Palais" in Paris gezeigt.

Der Buchumschlag, eine vom Victoria & Albert Museum, London, zusammengestellte internationale Ausstellung, die 400 der besten Buchumschläge aus 27 Ländern zeigt, begann ihre Rundreise durch Europa.

Eine Leibl-Ausstellung soll demnächst in Paris gezeigt werden.

Französische Künstlerplakate zeigte die Galerie Buchheim-Militon in Frankfurt. Vertreten waren nur bekannte Namen: Toulouse-Lautrec (als historischer Vorläufer), Bérard, Braque, Chagall, Léger und Picasso.

Die Kestner-Gesellschaft in Hannover plant für das Jahr 1951 folgende Ausstellungen: Lyonel Feininger — Altamerikanische Kunst — Junge deutsche Maler und eine Gesamtausstellung Paul Klee. Ferner Deutsche Plastik der Gegenwart und Blumenbilder heutiger Maler.

„Neue Welten" nennt sich eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, auf der Kulturdokumente von Pilgerfahrten und Entdeckungsreisen gezeigt werden. (Dauer der Ausstellung 16. 12. 1950 bis 31. 3. 1951).

Deutsche Zeichnungen aus der Klassik und Romantik zeigt vom 31. März bis 30. Juni 1951 das Germanische National-Museum in Nürnberg.

Das Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen stellt vom 11. 3. bis 8. 4. Bilder, Graphik und Plastik Hagener Künstler, vom 15. 4. bis 13. 5. Werke von Paula Modersohn-Becker aus.

Das Folkwang-Museum, Essen, zeigt im März Bildteppiche und Holzschnitte von Johanna Schütz-Wolff, Hamburg. Anschließend veranstaltet das Museum bis Mitte Mai eine kleine Gedächtnis-Ausstellung von Gemälden und Graphiken Max Beckmanns.
Der Museumsbesitz an französischer und deutscher Malerei ist im Schloß Hogenpoet bei Kettwig ausgestellt.

Das Ausstellungsprogramm des Badischen Kunstvereins Karlsruhe für das erste Halbjahr 1951 umfaßt: Baumeister, Kerkovius, Hölzel. Herbig, Richter, Mettel. Gabriele Münter. E. L. Kirchner. Pfälzische Sezession.

Das Ausstellungsprogramm des Kölner Kunstvereins für das Frühjahr 1951: Januar — Ewald Vetter. Februar — Otto Dix. März — Paul Klee. April — Josef Scharl.

Die Mannheimer Kunsthalle wird im April unter der verdienstvollen Leitung von Dr. Passarge das Lebenswerk E. L. Kirchners zeigen. Für Mai sind Arbeiten von Schmidt-Rottluff angekündigt. Der Hochsommer soll „Italienische Malerei der Gegenwart" bringen.

Kunstausstellungen im Stadtmuseum Meißen finden seit 1948 statt und zeichnen sich durch ein beachtliches Niveau aus. Die Kataloge sind typographisch und illustrativ ansprechend.

Gemälde, Aquarelle und Graphik von Emil Nolde. Das Städt. Kunsthaus Bielefeld zeigt vom 1.—29. 4. Gemälde, Aquarelle und Graphik von Emil Nolde.

Graphikschau: Licht und Schatten. Die von der „Woensampresse"-Werkgemeinschaft Deutscher Graphiker, Wuppertal, zu-

sammengestellte Wanderausstellung: „Licht und Schatten" mit Graphik von E. v. Dombrowski, Wilh. Geißler, H. Pape und A. Schröder, wurde zuerst im Städt. Museum Remscheid gezeigt. Es folgen Mülheim-Ruhr, Aachen, Hamm u. a.

Ausstellungsprogramm der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Es werden gezeigt: Italienische Kunst der Gegenwart (14. 1. bis 18. 2.), Pastelle von Otto Herbig (17. 1. bis 18. 2.), E. L. Kirchner (11. 2. bis 17. 3.), Matisse (ab März).

Düsseldorf, die elegante, gastliche Stadt am Rhein, versendet eine gleichnamige Stadtwerbeschrift, die mit guten Aufnahmen und charmantem Begleittext so recht den Ton trifft, „der Lust macht". Die Aufmachung ist geschickt und durchdacht. Die Streuzeichnungen, die Robert Pudlich beisteuerte, sind köstlich. Und ganz düsseldorferisch: Radschläger, Blumen und Karneval, mutige Schützen, Lampions und ein Selbstbildnis (?). Man muß miteinstimmen: „Ein Blick vom Napoleonsberg wird empfohlen."

Eine internationale Ausstellung Armenischer Kunst, soll im Juni 1951 in Paris stattfinden.

Moderne englische Zeichnungen werden demnächst in einer vom Britischen Council getroffenen Auswahl im Landesmuseum Wiesbaden gezeigt.

Junge belgische Malerei, eine vom belgischen Kultusministerium veranstaltete Ausstellung, wurde in Düsseldorf eröffnet.

Ein Ring Deutscher Künstlergruppen mit dem Sitz in München soll den Austausch von Ausstellungen im Bundesgebiet und zwischen den einzelnen Ländern und Berlin beleben.

Jean Cassou, der Chef-Konservator des National-Museums für Moderne Kunst in Paris veröffentlicht ein neues Werk über Henri Matisse.

Dem deutschen Maler R. Werner stellte der Herausgeber der „Cahiers d'Art", Zervos, seinen Pariser Ausstellungssaal zur Verfügung. Die Freunde abstrakter Kunst zeigten für die Werke des deutschen Künstlers reges Interesse.

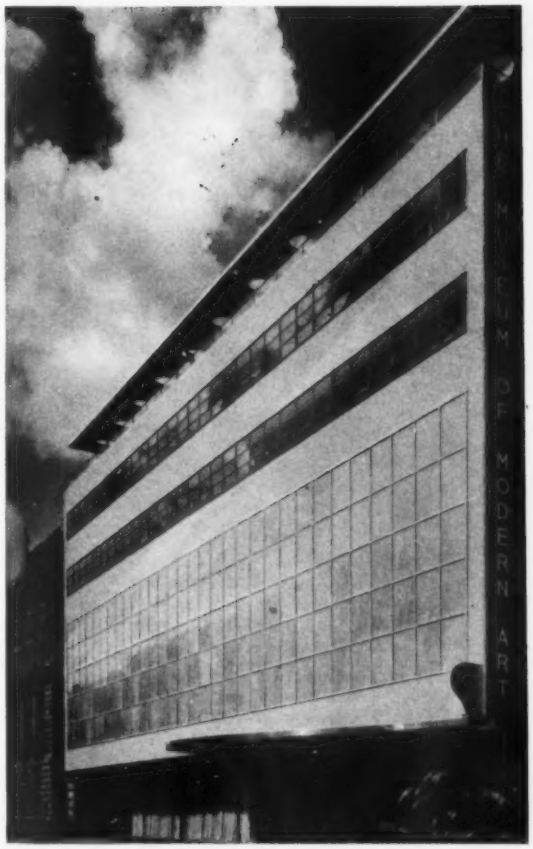
Werner Scholz brachte seine erste Pariser Ausstellung von Pastellen in der Gallerie d'Art de Faubourg einen beachtlichen Erfolg.

Primitive Kunst in Paris zeigen im Winter drei Ausstellungen: in der Gallerie „La Gentilhommière", bei Jean Rondillon in der Rue Bonaparte, und, vom „Lebenden Museum" veranstaltet, in der Rue des Saints Pères. (Siehe Abbildungen auf Seite 125.)

Dem Pionier moderner Baukunst Mies van der Rohe will Miss Darthea Speyer, die Leiterin der Abteilung „Schöne Künste" der amerikanischen Botschaft in Paris, eine Ausstellung widmen. Van der Rohe lebt heute in den USA., wo er einen Lehrstuhl inne hat.

Auktionspreise für moderne Kunst. Kokoschkas „Heiden", ein Bild aus seiner Dresdener Zeit, wurde für DM 18000 vom Kölner Museum erworben. Kokoschka und Beckmann behaupten zur Zeit auf dem Kunstmarkt unter den deutschen Künstlern den ersten Platz und erzielen etwa gleiche Preise. Lehmbrucks „Sinnende" erbrachte auf einer Münchener Auktion DM 4600.—, während eine „Dorflandschaft" von Klee für DM 800.— keinen Käufer fand. — Nicht uninteressant ist der Vergleich, daß ein westdeutsches Museum kürzlich ein wichtiges Bild von Pieter de Hooch (1629—1684) für DM 15000.— erwerben konnte.

„Happy Days", ein Bild von Prof. Willi Baumeister, ist vom „Museum der Cranbrook Academy of Art" in Bloomfield Hills (Michigan) angekauft worden. Das Bild gehört zu der Serie „Metaphysische Landschaften" und dürfte etwa das 50. Bild Prof. Baumeisters sein, das in amerikanischen Besitz übergeht.



MUSEUM OF MODERN ART NEW YORK

Der Pelikan, die Mitteilungen der Pelikan-Werke Günther Wagner, Hannover, feiert sein 50. Jubiläum. Er erscheinnt seit 1912 in zwangloser Folge. Das Mitteilungsblatt zeugt nicht nur von der Beständigkeit des bekannten Unternehmens, sondern auch davon, wie eng ein Industriewerk mit den Verbrauchern seiner Produkte verbunden sein kann. „Der Pelikan" hat sich manchen Verdienst um die deutsche Kunsterziehung erworben, und das Jubiläumsheft konnte nicht besser eingeleitet werden als mit einem Aufsatz von einem der ehemaligen Meister des „Bauhauses", Johannes Itten. Wir wünschen dem „Pelikan", von dem in der Zwischenzeit schon das 51. Heft erschien, ein erfolgreiches Fortbestehen.

Arthur Kampf: Aus meinem Leben. Verlag Museumsverein Aachen 1950. Ein schmales Büchlein füllen diese Erinnerungen des im Februar vorigen Jahres verstorbenen Malers, für den das 20. Jahrhundert ein Menschenalter zu früh seine Schwingen regte. Es berichtet von der guten alten Zeit, in der ein Maler aus der Hosentasche eines Königs einen noch warmen Orden in Empfang nehmen durfte, der Kaiser die Bilder der Sezession nicht sehen wollte und Gemälde „des sozialen Gegenstandes wegen" ablehnte: in der man Gold-

medaillen erntete, große und kleine, und der Kronprinz zur „freieren Richtung" meinte: „Kann man denn so etwas nicht verbieten?" Menzel hatte damals den „Graphitkoller" und der Kaiser „das beste Bemühen", und „auf alle Fälle war die Zeit seiner Regierung die schönste Zeit meines Lebens" — gesteht der Autor. Und zitiert Schiller: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber es ist schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist" (in „Meine Ansicht über die Kunst unserer Zeit" von Arthur Kampf). — Doch wir wollen gerecht sein: Kampf war ein tüchtiger Maler. Und aufs Ganze seiner Erinnerungen gesehen: „Es war ein prachtvolles Fest." — Das vorliegende Bändchen ist mit all dem, was hier leider unerwähnt bleiben muß, ein äußerst interessantes Zeitdokument.

Der 95. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1950 hat wieder den altgewohnten stattlichen Umfang. 17 Seiten sind allein den Neuerwerbungen gewidmet, von denen die wohl bedeutendste, eine „Erzstufe" des Christoph III. Scheurl, in einem besonderen Aufsatz gewürdigt wird. Der Bericht ist ein stolzes Zeugnis vom Aufbauwillen eines schwerbetroffenen Museums.

Lebenserinnerungen eines Schwedischen Künstlers. Im Verlag Raben & Sjögren, o. Ort., 1950, erschien Karl Palme: „Konstens Karyatider". Das Buch umfaßt 262 Seiten und ist reich illustriert. Der jetzt 70jährige Künstler, in seiner schwedischen Heimat als Meister komplizierter Farbholzschnitte bekannt, war einst Schüler Kandinskys in dessen vorabstrakter Zeit. Später um 1907 lebt er im Kreise von Matisse.

Die Antikensammlung der Universität Tübingen mit ihrer zur Zeit größten Münzsammlung Deutschlands — Tübingen besitzt mehr als 15000 griechische und römische Münzen — wurde der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht.

Das Bildarchiv der Landesbildstelle Sachsen wird künftig weitergeführt als Landesfotothek im Landesamt für Volkskunde und Denkmalpflege, Dresden A 1, Brühlsche Gasse 2.

Das Reallexikon zur Kunstgeschichte, das seit langem keine Lieferungen mehr herausbrachte, hat mit der Veröffentlichung des dritten Bandes begonnen.

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Prestel-Verlages, München, über das Klee-Buch von Werner Haftmann bei.

„Es ist bestimmt schrecklich unanständig ... Wenn wir es nur herauskriegen könnten!"

Die Folkwang-Werkkunstschule.

Einstmals Herberge klösterlicher Zucht und Ordnung, dann Zuchthaus im bitterernsten Sinn der Strafordnung, ist die ehrwürdige Abtei in Werden an der Ruhr heute wieder ein Haus der Zucht, das der Weihe des Grundsteins auf schöne und verheißungsvolle Weise entspricht: die Essener Folkwang-Kunstschulen haben hier nach dem Krieg, der ihre Häuser zerstörte, eine neue Heimstatt gefunden.

Im Juli vorigen Jahres legte die Werkkunstschule in den Ausstellungshallen des Gruga-Geländes mit einer großen Ausstellung Rechenschaft ab über ihre geleistete Arbeit in den ersten beiden Wirkungsjahren nach dem Krieg. Was hier die einzelnen Abteilungen der Schule zeigten, bestätigte auf eindrucksvolle Weise, daß es den Lehrern gelingt, die verpflichtende Idee des Institutes zu verwirklichen. Die Studienblätter aus den Vorsemestern, die Zeichnungen, Illustrationen, Plakate und Schriftübungen der Werkgruppe für Graphik, die Entwürfe für Glas- und Wandmalerei, die Bucheinbände und Leder- und Papierarbeiten mancherlei Art, die Entwurfskizzen und Probestücke der Textilklasse, die Möbelmodelle, die eindrucksvollen Beispiele aus der Werkstatt der Plastiker, die Modelle der Abteilung „Metall" — alle Werkstücke zeugten für das verantwortungsvolle Streben der Schule, Werkschöpfer heranzubilden, die auf der Grundlage technisch und geschmacklich sicherer Handwerkschaft der freien Praxis als „Entwerfer" zur Verfügung stehen, d. h. als vorbildliche Gestalter, deren Entwürfe über den einmalig begrenzten Gebrauchszweck hinaus der Industrie und dem Handel als Modelle dienen können, als Gebilde von beispielhafter Gültigkeit.

Die Thematik aller Werkgruppen erweist, daß die lebendige und stetig geförderte Verbindung mit Handwerk, Industrie und Handel der Werkstattausbildung das besondere Gepräge gibt.

Wer die gleichzeitig gezeigte Möbelausstellung „Die Wohnung" in der Gruga sah, vermochte am Beispiel zu erkennen, wie sehr es der Praxis mangelt an Persönlichkeiten, deren handwerkliches Vermögen, so wie die Werkkunstschule sich bemüht, durch die Erfahrung der inneren Gestaltungsvorgänge, der Werkstoffeigenart und ihrer entsprechenden Ausdrucks- und Anwendungsmöglichkeiten gesteigert und gesichert wurde, die in gründliche Lehre erfahren haben, daß jedes Werkschaffen durch die Verantwortung gekennzeichnet ist, daß ein Werk-Fügen und Sich-Fügen einander maßgeblich bestimmen.

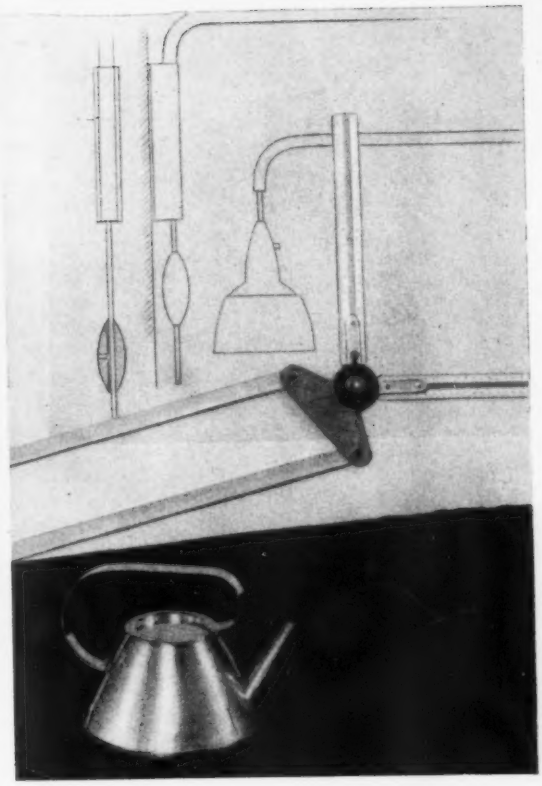
C. M.

Baukasten für Architekten und solche, die es werden wollen.

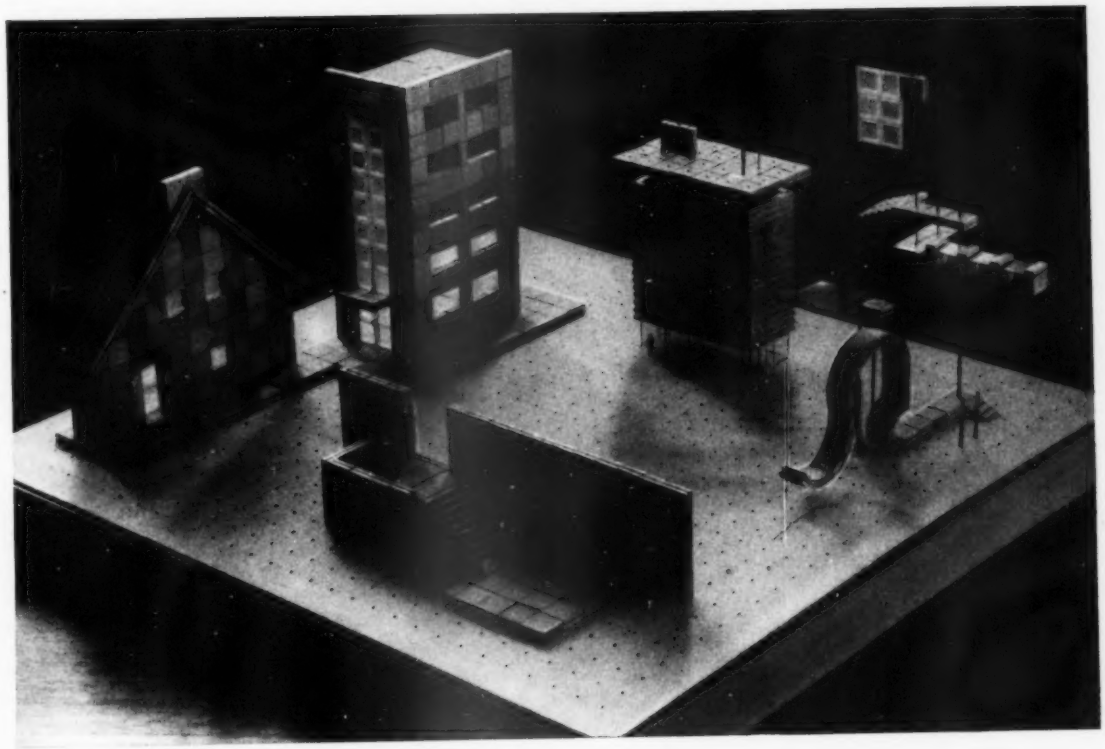
Um die Studenten mit den theoretischen Begriffen des Bauens vertraut zu machen, ihre Phantasie zu wecken und ihren Spieltrieb zu nutzen, wurde versucht, das überlieferte Hilfsmittel „Baukasten" auf eine zeitgemäße Weise zu übersetzen und in ein Werkzeug zu verwandeln.

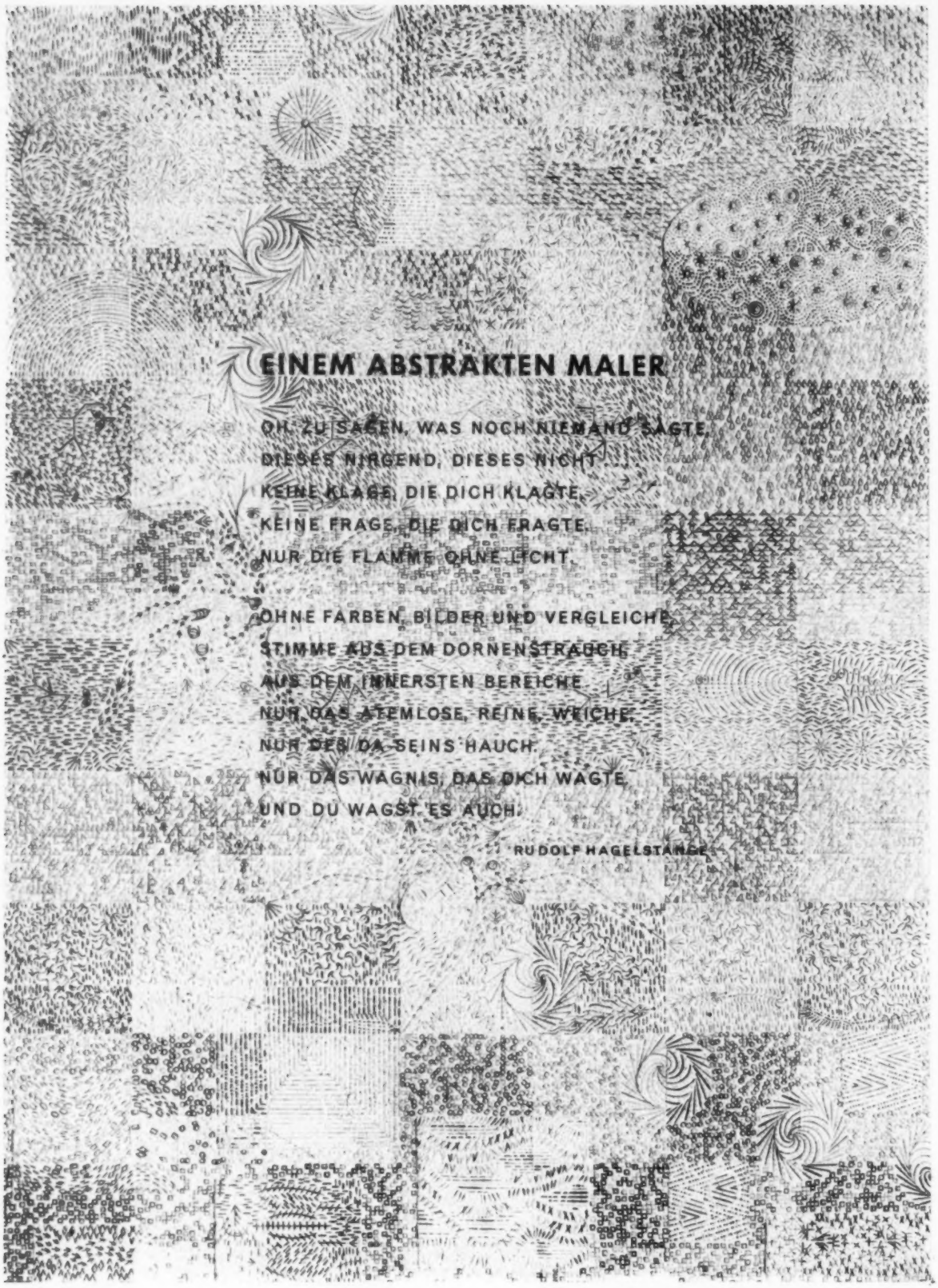
Der Grundgedanke des Baukastens ist denkbar einfach. Einzelteile, die gelocht und genutet sind, lassen sich durch Verbindungsstücke und Metallstäbchen zu Flächen, Körpern unf Räumen zusammenfügen. Besonderer Wert ist auf die Verwendung durchsichtiger und durchscheinender Stoffe gelegt, um die Raumbeziehungen besser sichtbar zu machen. Die Studenten sollen nicht nach Vorlagen bauen, sondern aus der gegebenen Aufgabe heraus die Dinge selbständig entwickeln lernen. Die Grundbegriffe des Bauens, Symmetrie und Asymmetrie, Wand und Öffnung, gegliedert und ungegliedert, schwer und schwebend, flach und steil, das Wesentliche und das Überflüssige, das Einmalige und die Serie, das Subjektive und das Objektive, die Gerade und die Kurve, das In-Beziehung-setzen der Teile zum Ganzen das bis in den Bereich der Kunst führt und viele andere Gegenüberstellungen mehr können am Baukasten sichtbar gemacht werden. Durch die tätige Auseinandersetzung mit der gestellten Aufgabe sollen den Studenten die Sinne geöffnet werden für die echten Werte der Baukunst. Durch diese Methode wird auch das körperliche Sehen — gegenüber der flächigen Zeichnung — geschult.

Eduard Ludwig



FOLKWANG-WERKKUNSTSCHULE





EINEM ABSTRAKTEN MALER

OH, ZU SAGEN, WAS NOCH NIEMAND SAGTE,
DIESES NIRGEND, DIESES NICHT ...
KEINE KLAGE, DIE DICH KLAGTE,
KEINE FRAGE, DIE DICH FRAGTE,
NUR DIE FLAMME OHNE LICHT,

OHNE FARBEN, BILDER UND VERGLEICHE,
STIMME AUS DEM DORNENSTRAUCH,
AUS DEM INNERSTEN BEREICHE
NUR DAS ATEMLOSE, REINE, WEICHE,
NUR DES DA SEINS HAUCH.
NUR DAS WAGNIS, DAS DICH WAGTE,
UND DU WAGST ES AUCH.

RUDOLF HAGELSTANGE

Sind wir schon wieder so weit? Der Leiter der Mainzer städt. Gemäldegalerie, Dr. Ahrens, hatte die Absicht, vom 17. März ab eine Ausstellung des Malers Hubert Berke zu zeigen, zu der Prof. Gerke den einführenden Vortrag halten sollte. Als man die Bilder holen wollte, verlangte Oberbürgermeister Stein, gleichzeitig Kulturdezernent der Stadt Mainz, Auskunft darüber, ob es sich um abstrakte Kunst handle. Als die Ausstellungsleitung es bejahte, verbot der Kultur-Oberbürgermeister kurzerhand die Ausstellung und ließ sie absagen. Heil, Oberbürgermeister!

Neue Zeitschriften:

La Biennale wird als vierteljährliches offizielles Organ der selbständigen Körperschaft der Biennale herausgegeben. Die Zeitschrift will auf alle Gebiete der Kunst Bezug nehmen: Bildende Kunst, Musik, Theater, Film und Mode.

Trans Formation ist eine in New York aufgelegte Zeitschrift, die sich zum Ziel gesetzt hat, mit Querschnitten durch Künste und Wissenschaften inneren Zusammenhang sichtbar zu machen.

Eidos, eine Zeitschrift für Malerei, Skulptur und Graphik, erscheint zweimonatlich seit Juni 1950 in London (Hg. W. P. Gibson).

Numero, eine Zeitschrift für moderne Literatur und Kunst, erscheint in Florenz. Sie ist zur Zeit das avantgardistische Kunstblatt Italiens.

Habitat, eine neue brasilianische Kunstzeitschrift unter der Leitung von Arqu. Lina Bo Bardi. Sie bringt reiches Abbildungsmaterial über moderne Architektur und Kunstgewerbe. Besonders interessiert uns der Bildbericht über das Museum in Sao Paulo, das reich an alten und modernen Kunstschätzen ist.

Pelikanol

FÜR PAPIER UND PHOTO

klebt ... gut
riecht ... gut
hält ... gut

DAS BRENNENDE GEWISSEN

von

RICHARD BIEDRZYNSKI

169 S., Großformat, Ganzl. mit farbigem Schutzumschlag DM 12,80

In vier Essays, deren thematische Verbundenheit der Untertitel erklärt — „Maler im Aufstand gegen ihre Zeit" — gibt Biedrzynski einen kulturgeschichtlichen Überblick über zweieinhalb Jahrhunderte und eine vom historischen Standpunkt unabhängige ästhetische Wertung der Hauptwerke Hogarths, Goyas, Daumiers u. von Käthe Kollwitz.

Mit seinen 48 Abbildungen auf schönem Kunstdruckpapier ist dieses Westermann-Kunstbuch zugleich auch eine bibliophile Kostbarkeit.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

GEORG WESTERMANN VERLAG

BRAUNSCHWEIG

KUNSTANSTALT SCHULER

STUTTGART-S · MOZARTSTR. 51

Gegr. 1848

FÜR ERSTKLÄSSIGE KLISCHEES
UND OFFSETREPRODUKTIONEN

Wer weiß etwas über Herkunft obigen Bildes, fälschlich als Matisse angeboten, vor dem Dezember 1947? Belohnung zugesichert. LORE KEGEL, exotische Kunst, Hamburg-Blankenese, Breckwoldtstr. 8, Tel. 460920

Kunstpfleger

mit akademischer Vorbildung und langjähriger Praxis sucht interessanten Wirkungskreis als

Ausstellungsfachmann

oder

künstl. Sachbearbeiter

an einem Museum oder bei einem Kunstverein. Angeb. unter 100/51 an „Das Kunstwerk".

HERBERT READ, RENÉ CLAIR, JEAN COCTEAU,
NINA KANDINSKY, WILL GROHMANN usw.

in

LA BIENNALE DI VENEZIA

die neue internationale Rundschau für bildende Kunst, Musik, Theater, Film, Mode und Ballett

100 Abbildungen · 5 farbige Tafeln · 56 Seiten

Erscheint vierteljährlich

Im Abonnement: Italien Lit. 2800.—, Ausland Lit. 3600.— · Preis für ein Heft: Italien Lit. 800.—, Ausland Lit. 1000.—

ALFIERI EDITORE a. g. VENEDIG (ITALIEN)

SAN MARCO 746a · TELEFON 23050 · CCP 9/13772

„. . . Ihre Zeitung füllt eine schmerzlich empfundene Lücke und ist mir jetzt schon dienstlich wie persönlich unentbehrlich." *Dr. Fritz Roth, Oberstudienrat, St. Blasien*

„. . . daß man an die besten literarischen Zeitungen ähnlicher Art von früher erinnert wird"
Umschau-Verlag, Frankfurt/Main

„. . . stelle mit Freuden fest, daß der literarische Journalismus in der besten Tradition wieder lebt."
James C. Fleming, University of Southern California, Los Angeles

„. . . wird in den Kreisen der Benutzer unserer Bücherei durchaus begrüßt und in ihrer Art als einzig dastehend bezeichnet." *Stadtbücherei Bochum*

So lauten die Urteile über

DAS LITERARISCHE DEUTSCHLAND

Zeitung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung

Herausgegeben von
Gertrud von le Fort, Rudolf Alexander Schröder,
Bruno Snell, Gerhard Storz und Frank Thieß.

ESSAYS
ERSTDRUCKE VON ERZÄHLUNGEN UND GEDICHTEN
GLOSSEN ZUR SPRACHE UND DICHTUNG
BUCHKRITIK

von hervorragenden Mitarbeitern, unter anderen:

Werner Bergengruen, Karl Friedrich Borée, Kasimir Edschmid, Otto Flake, Joachim Günther, Gerhard F. Hering, Otto Heuschele, Oskar Jancke, Rudolf Krämer - Badoni, Luise Kaschnitz, Wilhelm Lehmann, Heinz Risse, Otto Rombach, K. H. Ruppel, Reinhold Schneider, Werner von der Schulenburg, Otto von Taube und Fritz Usinger.

Die Zeitung erscheint zweimal monatlich im

PALLADIUM VERLAG GMBH HEIDELBERG

Bezugspreis im Vierteljahresabonnement
DM 3.60 zuzüglich DM 0.36 Portokosten
Erhältlich in allen Buchhandlungen oder direkt vom Verlag

Dr. Ernst Hauswedell

Buch- und Kunstantiquariat

Auktionen

*

Handschriften

Inkunabeln

Buch- und Schriftwesen

Erstausgaben

Illustrierte Bücher

Kunstwissenschaft

*

Angebote und Beiträge für Versteigerungen erbeten

Kataloge auf Wunsch

Hamburg 36

Esplanade 38

Druck: Chr. Belser, Stuttgart

End